

اقنون

شحية



العدد ٧٢ / ٧٣
أكتوبر - مارس
٢٠٠٦ / ٢٠٠٧





الفنون الشعبية

العدد ٧٢/٧٣

أكتوبر ٢٠٠٦ - مارس ٢٠٠٧

مجلة علمية محكمة

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنياً

عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ناصر الأنصاري

رئيس مجلس إدارة

الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية

ورئيس التحرير

أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير

صفوت كمال

مدير التحرير

حسن سرور

المشرف الفني

نجوى شلبى

سكرتير التحرير

محمد حسن عبد الحافظ

مجلس التحرير

أحمد أبو زيد

أحمد شمس الدين الحجاجي

أسعد نديم

عبد الحميد حواس

عبد الرحمن الشافعى

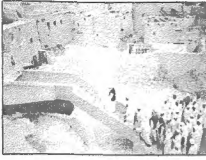
عصمت يحيى

محمد محمود الجوهري

مصطفى الرزاز

نوال المسيرى





مسجد أدرار، واحة سيوة (ص ٦٩)

٤ المأثورات الشعبية عبر الإنترنت

إعداد: عاطف نزار

٧ **◆ هذا العدد**

التحرير

◆ الدراسات :

١١ مقاربة في لغة الشعر الشعبي

على بولنوار

الشعر الشعبي الجزائري: البداية ومراحل من

٥٧ المصيرة

أحمد قشوية

٦٩ الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في واحة سيوة.....

سوزان السعيد

◆ ملف العدد :

٨٩ آلة الناي في الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية ...

عاطف إمام فهمي

١٠٩ بين التطبيرة والممصمية

محمد شبانة

١٢١ الموسيقى وملكة الموسيقى

مآثر إبراهيم أبو عيش

معهد الموسيقى الشعبية العملى، حلم دراسة

١٣٥ الموسيقى الشعبية

فتحى الخميسي



عازف مسمية من الإسماعيلية (ص ١٠٩)



● الأسعار في البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت

٣٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠

درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال،

غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل

الاشتراكات بمحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة

للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا

أوروبا: ١٦ دولارًا

أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا

مضافا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل

* رملة بولاق * القاهرة.

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

● البريد الإلكتروني:

alfununaalshaabia@hotmail.com

ahmadhafiz3000@yahoo.com

لوحات العدد

للفنان: محمد عبلة

رسام مصري، ولد في بلقاس بالمنصورة ١٩٥٣، تخرج في كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية ١٩٧٧، ثم بدأ جولات عدة وحصل على منح دراسية لدراسة النحت والجرافيك في سويسرا والنمسا وألمانيا وأمريكا في الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٩٨.

أقام معارض فردية في: قاعة «الزمانك» للفن، وقاعة «أرابيسك»، ومعهد «جوته» بالقاهرة، وقاعة «المشرية»، وأتيليه، القاهرة، ومركز «كرمة بن هاني» متحف أحمد شوقي، والمركز الثقافي الإسباني، القاهرة، والأكاديمية المصرية، في روما. فضلاً عن مجموعة من المعارض الجماعية في «الجامعة الأمريكية» بالقاهرة، وبينالي القاهرة الدولي، وبينالي الإسكندرية، وتريتالي سويسرا وغيرها الكثير. تصل إلى سبعة وعشرين معرضاً.

قدم تجارب مهمة منها: «النيل»، و«العائلة/ نوستالوجيا»، ومختارات من نثال سيزيف، ومشروع «كوم غراب» لتجميل العشوائيات مع الفنان عادل السيوي والناقدة فاطمة إسماعيل، والقاهرة، في عيون الفنانين، وأنشأ مركز «الفيوم الدولي للفنون» بجزيرة تونس، مركز يوسف الصديق، محافظة الفيوم، وقدم منحة لشباب الفنانين المصريين في أكاديمية الفنون بسانتياغو دي كومبوستيلا، وللفنانين تحت ٣٠ سنة، وله تجارب متميزة في النحت والتصوير وتركيب الفيديو.

السكرتارية الفنية

أحمد توفيق

شيماء موسى

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهي الدين أحمد

دعاء مصطفى كامل

على سيد على

مروان حماد

التنفيذ

سمير خليل

عصام إبراهيم

صورنا الغلاف

الأماسي: آلة السمسمية

الخلفي: آلة الهارب القرية المأخوذة من التراث المصري القديم. وآلة الطنبورة المستخدمة في الزار.



أحمد مرسى وعلى دسوقي في متحف محمود مختار (ص ١٥١)

◆ مكتبة الفنون الشعبية :

من ذاكرة الفولكلور

١٤٣ (٣) أنفريد فرج (١٩٢٩-٢٠٠٥)

إعداد: نبيل فرج

١٤٩ موسيقا الفجر المصريين

تأليف: محمد عمران

تعقيب: أحمد طه

١٥١ أصداء الملتقى القومي للفنون الشعبية

في الصحافة المصرية

التحرير

◆ النصوص :

١٥٧ من أغاني الحجيج، ساحل طهطا - سوهاج ...

جمع وتدوين: أحمد الليثي

١٦١ حكاية حب الرمان، أبنوب - أسيوط

جمع وتدوين: مديحة صفوت محفوظ

١٦٧ الألعاب الشعبية في قرية الشيخ زين الدين،

طهطا - سوهاج

١٧٤ جمع وتدوين: محمد عبد الحميد

◆ This Issue

محمد بهنسي



المازف الصنير من مقبرة تخت (ص ١٢١)

المأثورات الشعبية عبر الإنترنت

1- American Folklore

Cultural and Folklife Organizations
Museums of the West
Folklife Resources for Educators

Cultural and Folklife Organizations

Alliance for California Traditional Arts

<http://www.actaonline.org/>

American Folklife Center

<http://www.loc.gov/folklife/>

American Folklife Center's Links to Ethnographic Resources

<http://www.loc.gov/folklife/other.html>

Appalshop

<http://www.appalshop.org/>

Center for Western and Cowboy Poetry

<http://www.cowboypoetry.com/>

City Lore

<http://www.citylore.org/>

Fund for Folk Culture

<http://www.folkculture.org/>

Idaho Commission on the Arts, Folk, and Traditional Arts Program

<http://www.arts.idaho.gov/>

Library of Congress

<http://www.loc.gov/>

Montana Arts Council Folklife Program

http://art.state.mt.us/folklife_folk-life_resources.asp

National Endowment for the Arts

<http://arts.endow.gov/>

National Endowment for the Humanities

<http://www.neh.gov/>

National Museum of the American Indian

<http://www.nmai.si.edu/>

Nevada Folk Arts Program

<http://dmla.clan.lib.nv.us/docs/arts/programs/Folklifeprogram/folklife.htm>

Northwest Folklife

<http://www.nwfolklife.org/>

Oregon Folklife Program

<http://www.ohs.org/education/folklife/index.cfm>

Smithsonian Institution

<http://www.si.edu/>

Smithsonian Folkways Recordings

<http://www.folkways.si.edu/index.html>

Utah Folk Arts Program

<http://www.utahfolkarts.org/>

Washington State Arts Commission Folk Arts Program

<http://www.arts.wa.gov/>

Western States Arts Federation

<http://www.westaf.org/>

Museums of the West

Autry Museum of Western Heritage, Los Angeles, California

http://autrynationalcenter.org/index_gp.php

Buffalo Bill Historical Center, Cody, Wyoming

<http://www.bbhc.org>

Cowboy Hall of Fame at the National Cowboy and Western Heritage Museum, Oklahoma City, Oklahoma

<http://www.nationalcowboymuseum.org/>

High Desert Museum, Bend, Oregon

<http://www.highdesertmuseum.org/>

Folklife Resources for Educators

American Folklore Society: What is Folklore?

<http://afsnet.org/aboutfolklore/aboutFL.cfm>

American Folklife Center at the Library of Congress: What is Folklife?

<http://www.loc.gov/folklife/whatisfolklife.html>

American Folklife: A Commonwealth of Cultures

<http://www.loc.gov/folklife/cwc/index.html>

American Folklife Center: Educational Resources for Learning, Teaching, and Research

<http://www.loc.gov/folklife/edresources/index.html>

American Memory Learning Page

<http://memory.loc.gov/learn/>

CARTS: Cultural Arts Resources for Teachers and Students

<http://carts.org/>

Louisiana Voices: Folklife in Education Project

http://www.louisianavoices.org/edu_home.html

Montana Heritage Project

<http://www.edheritage.org/>

National Endowment for the Humanities EDSITEment

<http://edsitement.neh.gov/>

Radio Diaries

<http://www.radiodiaries.org/teenagediaries.html>

Radio Rookies

<http://www.wnyc.org/radiorookies/>

Shout Out! A Kid's Guide to Recording Stories

<http://www.transom.org/tools/basics/200501.shoutout.kdavis.html>

Teaching Tolerance, Southern Poverty Law Center

<http://www.splcenter.org/center/tt/teach.jsp>

Texas Folklife Resources: Curriculum Guides

<http://www.texasfolklife.org/resources/curriculumguides.htm>

Traditional Arts Programs Net: Folk Arts in Education

<http://afsnet.org/tapnet/>

إعداد: عاطف نوار





هذا العدد

بمناسبة إعلان الجزائر عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٧، تنشر مجلة «الفنون الشعبية» دراستين حول الشعر الشعبي في الجزائر، تأكيداً لعروبيتها وأصالة ثقافتها العربية، مع ملاحظة أن مفهوم «الشعر الشعبي» في الدراسات الجزائرية ينسحب على الإبداعات الشعرية الفردية الحديثة التي تكتب بالعامية أو اللغة الدارجة، بجانب الإبداع الجماعي المأثور. في الدراسة الأولى، يقدم على بولنوار «مقاربة في لغة الشعر الشعبي» يستهدف فيها كشف الخصائص اللغوية في منطقة بوسعادة الجزائرية، من خلال التحليل اللغوي لقصائد عدد من شعراء العامية الجزائرية في بوسعادة (ابن النوى عبد القادر، بوضياف تناح، أحمد فضيلي، عبد الحفيظ عبد الغفار، رابع يخلف، عامر أم هاني، سليمان الديسي، محادي امحمد بن الجندي، قويدر ابن الحاج عطية، بشير مفتاح، بو شهابة محمد، طيباوي المسعود، عامر الباهي). ويبرز بولنوار ما تتضمنه القصيدة العامية في بوسعادة من خصائص لغوية درج عليها لسان أهل المنطقة، حيث أظهر - في باب الحروف - حالات الهمزة (حالات الزيادة، حالات الحذف، حالات الإنابة). وكذلك حالات حروف: التاء والفين والشين واللام والميم والنون والواو والياء. كما رصد الأدوات (أدوات التشبيه ومشتقاتها مثل: قد، كيف، وأدوات الاستفهام وأدوات الجر). ويرصد الضمائر ثم الأسماء (أسماء الإشارة، اسم الموصول). كما تحدث عن الاستخدامات اللغوية الخاصة في اللهجة البوسعدية، ووضع معناها القصص، ويختتم رسده بظاهرة لغوية جزائرية، وهي ظاهرة المفردات الأجنبية التي تتدرج في العامية الجزائرية. ثم يُعرج بولنوار على وظائف اللغة، حيث يقدم تحليلاً كاشفاً عن جماليات القصيدة العامية في بوسعادة وعن وسائل الشعراء في تشكيل الصورة الفنية.

أما الدراسة الثانية المعنونة بـ «الشعر الشعبي الجزائري: البداية ومراحل من المسيرة»، فيتبع فيها الباحث الجزائري أحمد قنشوية إرهابات الشعر الشعبي في الجزائر التي نشأت مع انتشار الهلاليين في أمصار المغرب، حيث أسهمت القبائل العربية الهلالية في إتمام تعريب بقاع المغرب عبر زحفهم المكثف والسريع في عهد الدولة الموحدية، ناقلين مظاهر حياتها الثقافية من خلال نتاجها الشعري والقصصي الشفهي الدارج، وكان له أثر واضح في الدارجة الأمازيغية في مختلف أنحاء البلاد المغاربية. ويُعزى لابن خلدون فضل معرفتنا بأشعار الهلاليين، بما جمعه من أشعار المعاصرين له في القرن الخامس الهجري، وبها دافع ابن خلدون - باقتدار - عن الشعر «الملحون»، وأضاء قيمه الاجتماعية والثقافية في الجزائر (والمقصود به شعر الدارجة الجزائرية، وهو قرين ما يطلق عليه في مصر «شعر العامية») الذي أبدعه شعراء جزائريون معروفون. ويورد الباحث نماذج شعرية ترافقت مع محطات فاصلة في تاريخ الجزائر، ابتداء من القرن السادس الميلادي، وانتهاء باستقلال الجزائر، حيث اضطلع الشعراء «الشعبيون» بأدوار المؤرخين والموثقين للأحداث التاريخية، وللسياقات الاجتماعية والنفسية التي رافقتها، كما مثلوا بقصائدهم دور الدعاة إلى

الجهاد ضد قوى الاستعمار، خاصة الاستعمار الفرنسي الذي سيطر على الجزائر زهاء مئة وثلاثين عاماً، وهى القيم التى حماها الأدب الشعبى - خاصة الشعر منه - بجانب الزوايا والكتاتيب والمؤسسات الأهلية. كما نهض «النص الشعبى» - حسب ما نقله قنشوبة عن الباحث الجزائرى عبد الحميد بورايو - بتصوير الواقع المزرى والاحتجاج عليه، والتحرّض على مقاومة الغزو، والصمود فى وجه التحديات الاستعمارية، وتأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

وتقدم دراسة سوزان السعيد وصفاً لمظاهر «الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة»، حيث يأخذ الاحتفال شكلاً مختلفاً عن مثيله فى القاهرة والدلتا، يقوم بالدور الأساسى فيه الطرق الصوفية بصفة عامة والسنوسية بصفة خاصة، وتبدأ السعيد رصدها بالحديث عن الطرق الصوفية فى واحة سيوة، بدءاً بالطريقة السنوسية التى انتشرت من مراكش إلى وضع الطريقة السنوسية فى الوقت الراهن. وتعرّج على الطريقة العروسية، وهى أحد فروع الشاذلية، نشأت فى مكة ومركزها جامع السلطان فى سيوة، وتختتم الدراسة رصدها للطرق بالحديث عن الطريقة المدنية الشاذلية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وكانت منافساً قوياً للطريقة السنوسية، ومقرها فى سيوة هو جامع السبوخة. وتصف الدراسة مراحل الانضمام إلى الطريقة المدنية (التوبة، الطاعة، المجاهدة، الذكر، نعلم الاسم، التقليل من الذكر، التأمل والإشراق). ثم تتحدث عن أرواد الطريقة المدنية، ونظام حلقة الذكر. ثم تختتم دراستها بوصف طقوس الاحتفال بيوم المولد النبوى الشريف فى مختلف الطرق والجوامع بواحة سيوة.

ويحتوى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية على ملف خاص بالموسيقى الشعبية وأدواتها، نستله يبحث عاطف إمام ههمى الذى يستهدف إبراز دور «آلة الناي فى الموسيقى الإسلامية». وآلة الناي هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى ظلت محتفظة بكل مكوناتها الأساسية منذ الحضارة المصرية القديمة وحتى الآن: حيث كان لها دور كبير فى مصاحبة الفناء الدينى المصرى القديم واستمر هذا الدور إلى الآن، بالرغم من تعاقب الحضارات على مصر. ويرز بوضوح دور آلة الناي حديثاً فى مصاحبة الموسيقى الدينية الإسلامية فى مصر، والذى يعتبر امتداداً طبيعياً لدورها منذ الحضارة المصرية القديمة. كما يشير إلى قدم آلة الناي فى الحضارات القديمة الأخرى، حيث تعد أقدم آلة موسيقية عرفها الإنسان فى الحضارات القديمة؛ وذلك لارتباطها بالمعتقدات الدينية، فهى أقدم ما سجله الإغريق القديم على جداريات الحفر البارز والفائر ونقوش أوانى الفخار الإغريقية القديمة. وأيضاً ما سجل فى آثار الهند وأفريقيا. وتزدهر آلة الناي فى المناطق التى تلعب فيها مظاهر الطبيعة دوراً رئيسياً كالريف والبادية والوديان والصحراء، حيث يبدد العازف بصوته الشاعرى صمت الطبيعة فى كونها الخاشع، ويصفها البعض بقيثارة السماء التى انبعثت من الأرض، تحاور فى الليالى الصافية صمت النجوم السابحة. ولذا، ارتبطت آلة الناي بالإنشاد الدينى والابتهالات وأغاني المتصوفة وأدوارهم. كما قدم إمام وصفاً للناى: آلة مصنوعة من قصب الغاب أو من الخشب، يعزف بها العازف عن طريق النفخ على حافة قصبتها مباشرة، وتعتبر من فصيلة الناي كل آلة يقع النفخ فيها على حافتها كآلة السلامية. انقسم البحث إلى جزأين، يتبع الجزء الأول رحلة تطور آلة الناي عبر العصور، ويوضح الثانى دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

وينطلق محمد شبانة فى دراسته «بين الطنبورة والسम्मسية» من توضيح الفرق الشاسع بين هاتين الآلتين الموسيقيتين المصريتين، حيث تم الخلط بينهما فى دراسات سابقة، بينما يرجح شبانة أن الثانية (السम्मسية) خرجت من رحم الأولى (الطنبورة)، وأنها ابنة شرعية لها، وهى نفسها العلاقة التى تنطبق على آلتى الفيولا والفيلولينة. وتحدد الدراسة عشرة فروق أساسية بين الطنبورة والسम्मسية، ثم تتحدث بالتفصيل عن كل آلة منهما على حدة، من حيث زمن الظهور وأماكنه، ووصف صناعة الآلة، وضبطها، وطريقة العزف عليها، وعلاقة كل منهما بظواهر فولكلورية أخرى، ويشير شبانة - فى سياق بحثه عن آلة السम्मسية - إلى طرائق تجميل آلة السम्मسية وتزيينها، ويرصد وجهات نظر عازفيها، ويتتبع تطورها. كما يشير إلى مشاهير العازفين على السम्मسية، ويتحدث عن علاقة السम्मسية بالرقص، ويغن الضمة.

فى دراستها المعنونة بـ «الموسيقى وملكة الموسيقى»، تتحدث مآثر إبراهيم أبوعيش عن آلة «الهارب» الموسيقية المهيبة ذات القداسة والجلال، مما أهّلها لأن تكون ملكة على عرش الموسيقى. والهارب أول آلة وترية ابتكرها المصريون القدماء، وقاموا بتطويرها عبر العصور، فأتخذت أشكالاً متعددة (الشكل الجاروفى، شكل المغرفة، الشكل المقوس، شكل الهلال، شكل القارب الكبير، شكل القارب المحمول، الشكل الزاوى). كما ارتقى المصريون القدماء بصناعتها، فصارت ذات سمو. وأرقى ما وصلت إليه صناعة «الهارب» كان فى الأسرة العشرين، على نحو ما يشهد به نقش مقبرة رمسيس الثالث، ومن الأشكال المختلفة التى مرت بها آلة الهارب، يتضح ما أولاه الموسيقى المصرى القديم لهذه الآلة من عناية. فكما شاركت فى الموسيقى الدينية، كانت كذلك فى منازل كبار القوم، حيث كان عازفو الهارب جزءاً من حياة النبلاء اليومية. وفى الدولة الوسطى، تحولت موسيقى الهارب من فن للمتعة وللتسرية عن العمال والفلاحين إلى فن جنازى، حيث يظهر العازف بوضوح فى موائد القرايين، وفى اللوحات الجنائزية الخاصة.

ونختم ملف الموسيقى بمقالة فتحى الخميسى حول «معهد الموسيقى الشعبية العملى»، وفيه يتحدث الخميسى عن حلم دراسة الموسيقى الشعبية على نحو متخصص وفَعَال، ويعنى به المعهد العملى الذى يضم أقسام الموسيقى الرئيسية الثلاث: قسم الفناء، قسم العزف، قسم التأليف، وهى الأقسام الثلاثة التى تشكل العمود الفقري لأي معهد موسيقى عملى، ويرى الخميسى أن هذا الحلم لا يتعارض مع اختصاصات المعهد العالى للفنون الشعبية القائم.

فى هذا العدد من المجلة، يواصل الكاتب نبيل فرج رحلته فى ذاكرة الفولكلور، حيث يقدم إضاءته الثالثة بواحد من أهم المسرحيين المصريين الذين أخلصوا لينابيع التراث الشعبى، وهو الكاتب المسرحى الراحل الفريد فرج الذى رأى أن الفولكلور يمثل هوية الشخصية القومية وقاعدتها الراسخة وخصائصها الحقيقية. ويكشف نبيل فرج ما لا تعرفه الحركة الثقافية عن الفريد فرج، فيؤكد أن علاقته بالفولكلور لم تقتصر على الاستلham أمر البحث والدراسة؛ وإنما شملت أيضاً جمعه وتحقيقه فى ضوء فهمه لمواطن الجمال فيه، ولما يتميز به من تعبير عن الروح المصرية المتسامحة. ومن أهم النصوص التى جمعها الفريد فرج مجموعة من أغاني الصيادين فى «أبو قير»، وقد كتب عن هذه التجربة فى جريدة «الجمهورية» فى عدد أبريل ١٩٥٦ بعنوان «أغاني الشاطئ»، يذكر فيها أن سلطان البحر لا يكسر إلا سلطان الإنسان، وهو نص المقال الذى أوردته نبيل فرج فى ختام مقاله.

فى باب «مكتبة الفنون الشعبية»، يحتوى هذا العدد على موضوعين. الأول يتضمن رؤية نقدية لكتاب «موسيقا الفجر المصريين» لمحمد عمران، حيث يناقش أحمد طه الفرضيات والنتائج التى ساقها عمران فى كتابه. أما الموضوع الثانى، فيحتوى على أربع مقالات نشرت فى الصحافة حول الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية، حيث تعيد المجلة نشرها فى هذا العدد، توثيقاً لأصداء فعاليات الملتقى فى الصحافة المصرية.

فى باب المادة الفولكلورية المجموعة من الميدان الثقافى والاجتماعى، يحتوى هذا العدد على ثلاثة موضوعات، الأول يحتوى على عدد من نصوص أغاني الحج فى قرية ساحل طهطا بمحافظة سوهاج، قام بجمعها وتدوينها أحمد الليثى، كما أشار إلى معانى المفردات اللهجية المستقلة على القرأء. الموضوع الثانى يحتوى على نص حكاية شعبية تحت عنوان «حب الرمان»، جمعها ودونها مدحت صفوت محفوظ من مركز أنبوب محافظة أسبوط. أما الموضوع الثالث، فيقدم فيه محمود عبد الحميد وصفاً للألعاب الشعبية فى قرية الشيخ زين الدين بمرکز طهطا التابع لمحافظة سوهاج، ويرصد أسماء هذه الألعاب (دارت، الزلزلة، عنكب، الدنكو، أوّل وحول، السباعوية، الدنكلت، صيادين السمك، عسكر وحرامية) كما يصف نظام كل لعبة وطريقة أدائها.

ولا يفوت المجلة أن تعتذر عن تأخر إصدار العدد ٧٢، ودعجه مع العدد ٧٣؛ لظروف خارجة عن إرادتها، ونأمل أن ينتظم إصدار المجلة فى موعدها احتراماً لقرائها الذين تدين لهم بالفضل فى مساندتها واستمرارها.

التحرير



مقاربة في لغة الشعر الشعبي

على بولنوار(*)

(*) أستاذ محاضر - قسم اللغة العربية
وآدابها - نائب عميد كلية الآداب
والعلوم الاجتماعية - جامعة محمد بو
صنّاف - السيلة - الجزائر.

الشعر نص لغوي، فلكي يتشكل فالمعنى الشعري لابد من بناء لغوي، ينتقى الشاعر ألفاظه بحسّه المرفه ومن وحى تجاربه الخاصة حسب نفسيته. ويقوم ذلك المعنى في صورة يتذوّقها المتلقى ويتفاعل بها ويتأملها تأملاً مثيراً لخياله.

فالمشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظلّ عناصر غير شعرية حتى تتشكل في أبنية لغوية خاصة. وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتاز بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها. وبهذا المفهوم تكون اللغة كأنثاً حياً يحمل نغم التجربة وغنتها من خلال الطاقات التي تبدها يد الشاعر. فتكسب بذلك روحاً شعرية تسكن نفوس متلقيها وتتقلّ عدواه إليهم.

ودون شك أن دور اللغة في النصوص الشعرية الملحونة هو ذاته في النصوص المعربة، فاللفصاحة في الكلمة والبلاغة في المعنى، ليستا مقصورتين على اللغة الفصيحة المعربة؛ وإنما تشاركها في ذلك لغة الشعر الملحون،^(١).

وقبل معالجة الكيفية اللغوية التي تناول بها شعراؤنا نصوصهم، أشير إلى أن اللغة في الشعر الشعبي خاصة وليست عامة. فكل جماعة تتميز بلغة - أو لهجة - ذات خصائص تميزها عن غيرها، لذلك أرى أنه من المفيد الوقوف عند بعض الخصائص اللغوية التي تميز بها سكان المنطقة التي أتناول نصوص شعرها.

(أ) الخصائص اللغوية

لكل أمة لغة، ولكل لغة خصائص تميّز بها سواء أكان ذلك على مستوى الإطار الرسمي - اللغة المعربة - أو على مستوى الإطار العامي - الدارجة - ودون شك أن مجال اللغة واسع ويحتاج إلى دراسة متخصصة، لذلك سوف أقتف عند بعض الجوانب التي يمكن من خلالها تحديد الخط العام للغة في منطقة بوسعادة، وإظهار بعض ما تميّز به.

(١) عبد الله الركبي: الشعر الديني
الجزائري الحديث، ط١، الشركة
الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،
١٩٨١، ص: ٤٩٢.

١ - الحروف :

الهمزة:

تعد الهمزة من الأصوات الساكنة الشديدة، تمتاز بالقوة، لأجل هذا اهتمت بها العامة وأُتيبت في مواطن ليست أصيلة فيها، فحذوها في مواطن دعت الضرورة لذلك . وطبعاً فلقد نسج الشعراء قصائدهم وفق هذه القاعدة . ونظرة سريعة في بعض النماذج الشعرية كافية لإظهار الحالات التي درج عليها لسان أهل المنطقة .

(أ) حالات الزيادة :

١ - زيادتها في أول الكلمة :

يقول الشاعر ابن التوي عبد القادر في قصيدة بعنوان ثورة الأحرار:

الشاوي وقيايلي صيد أمظفر متدرب من شاوها فارس مغوار

كلمة أمظفر أصلها مُظَفَّرٌ زيدت الهمزة وسكنت الميم .

ويقول كذلك:

تريتها تحت العدو ولات أجمر لثيت في ظلامها زمرة لشرار

كلمة أجمر أصلها جَمَرٌ زيدت الهمزة وسكنت الجيم .

في لوراس أبدا البركان أتفجر جبل أراس النشم مدرسة الشوار

أبداً، فعل ماضى زيدت الهمزة في أوله وسكنت فاء الفعل . والأصل بدأ .

كذلك بالنسبة للفعل أَتَفَجَّرَ فعل ماضى زيدت الهمزة في أوله وسكنت فاء الفعل، والأصل تَفَجَّرَ .

ويقول الشاعر بوصنياف تناح:

إلى ما عندوش أعقل لاش اتلومو والمترى على خدع لتامن بيه

رب جعل أحدود واجب تحترمو فرطنا في دينا ما قمنا بيه

أكلامى صحيح ما نيش انخرف وذا حبيتو كاش عالم روجو ليه

لالى أخليل صادق نوريه أعلالى ضرى قديم داخل وسط القشوش

هذه الكلمات : أعقل، أحدود، أكلامى، أخليل، أعلالى . زيدت فيها الهمزة وسكن الحرف الأول فيها، والأصل فيها: عقل، حدود، كلامى، خليل، علاء .

أما الشاعر أحمد فضيلي، فيقول:

يا شيباب أبلادنا ربي يهديك للطريق الصواب ويقد احصالك

ويقول أيضاً:

هذا المرض أصعب وأدواء إطول أطبيب الطبة ما ابغيدش من صابو

هذه الكلمات : أبلادنا، أصعب، أطبيب، زيدت فيها الهمزة وسكن الحرف الأول، والأصل فيها: بلادنا، صعب، طبيب .



٢ - زيادتها فى بعض أسماء العلم:

يقول الشاعر بوشابة :

أشْرِفةَ وَغَيرها سَعَدَها وَأَمال
ياسر كَثِيرات كانوا جِيرانى
أشْرِفةَ اسم علم يدلُّ على واحدة من النساء زِيدت فى أوْلِهِ الهمزة، والأصل شْرِيفة.

٣ - زيادتها فى أوْل حروف العطف:

يقول الشاعر ابن الذوى:

طول اليوم النار تَقْدَى وتَزْمهر
نجدات العديان مراد أو طيار
أوطيار: أصلها وطيار. والشيء نفسه بالنسبة للأبيات الآتية:

يقول أحمد فضيلي:

ممدوح الخصال شجاع أو محرم
الغيره والنيف ورث أعلى أبيه
ويقول عبد الحفيظ عبد الغفار:

هما سهرر أو شعبنا باقى يحلم
شعب اسمح فى كل حاجة برفاد
الدمام أو الظهران أو الرياض التم
اسرائيل أوكمل من جا يحشاد
يقول الشاعر رابع يخلف:

أتوحشت أولاد ناييل بالمتسوم
من الجلفة لأولاد جلال أو هاتو
وأخيراً يقول بوشابة محمد:

بنسيم الأشجار ولبت أحبيب
أوحسنتك البديع أدوى المعلول

هذه النماذج تبين كيف أن الشعراء التزموا زيادة الهمزة قبل واو العطف. وهم فى ذلك اتبعوا لسان العامة.

٤ - زيادتها فى أوْل بعض حروف الجر:

يقول بومنياف تناح:

أو نيلو نعيان يسقيه أبسمو
أقرلو وعلاش ما بيت أتزكيه
ضحكولو فى الظاهر والقلب أبسمو
والعبد القشاش رب عالم بيه
مولا النيف أمع النبى فى حومو
والساخى حبيب يروا من حوضه
ويقول الشاعر أحمد فضيلي:

يسم الله بها ميتد الأسطار
والصلاة أعلى البشير النذير
فى سبيل الله والوطن المنارح
أينفسو والمال وحسن التدبير

٥ - زيادتها فى أوْل بعض الضمان:

يقول عامر أم هانى:

إحنا قوم عاداتنا اتمرحب بالضيف
ولى أقصد أبيوتنا قدر عالي
«إحنا، أصلها نحن، حذفت النون وزيدت الهمزة.



(ب) حالات الحذف:

١ - حذفها في أول الكلمة:

يقول الشاعر بوضياف نتاج:

لا تصحب إلى أكبر في حجر أمو وييو مغلوب هي تحكم فيه
إلى فيه الصبل من بوه أ أمو إخلي تاريخ ناس تفرح بيه
وييو: أصلها أبوه.
بوه: أصلها، أبوه.



ومن حالات الحذف أنها تحذف من أداة الشرط إذا عندما تسبق بواو، ومن أمثلة ذلك الأبيات الآتية: للشاعر بوضياف:

أكلامي صحيح ما نيش أنخرف وإذا حبيتو كاش عالم روحو ليه
الشاعر لكان كاذب إزياف وإذا جاب الصبح من زهر أملهيه
وإذا: أصلها، وإذا .

ومن حالات الحذف أيضاً هذه الحالة، يقول الشاعر القريبى:

أخطف خيرته ميرة النسموانى واداهها حتى أقصد مهواه
فكلمة ميره: المقصود بها أميرة، حذفت الهمزة في أول الكلمة .

كما يقول الشاعر سليمان محمد الديسى:

لانا سببين لانا هل وجهين لانا خداعه ولانا عشارا
شغناها رجعت أعلى ناس أسلاطين هل مجاته كل عرف بنوار
فكلمة هل الأصل فيها أهل حذفت الهمزة .

٢ - حذفها في وسط الكلمة:

يقول الشاعر ابن النوى:

خرجو شاو الليل فرسان الميمر بعدن قلنا ما بقى منهم ديار
فكلمة بعدن أصلها بعد أن .

ويقول الشاعر قويدر بن الحاج عطية:

البراق إريش ليله موزيه وملكو معصف طبق الدنيا برعود
كلمة موزيه أصلها مؤذية .

ويقول الشاعر محادى امحمد بن الجندى:

جيت أنحوس في مراكز بوقرنين قير الحرة والمراقند نلقاهما
الفعل جيت أصله جلت .



كما يقول الشاعر تناح :

والذباب والشعالب هما لقوالى

والصيد عاد إزعك فيه الحرفوش

كلمة الذباب أصلها الذئاب.

ويقول أيضاً:

لازم ياخذ رايبها راهو محتوم

خايف به اتروح تَقْدَ غضبانه

كلمة ياخذ أصلها يأخذ ، حذفت الهمزة واستبدلت بالآلف.

والشئء نفسه بالنسبة لكلمة رايبها، رأيبها. أما كلمة خايف، فأصلها خائف، حذفت الهمزة واستبدلت بياء.

٣ - حذفها فى أول الكلمة وفى وسطها:

يقول الشاعر ابن النوى:

والميمونه سال عنها واستخبر

والنسنيسه بارزه وقصوم اجوار

يوم الكرمه سال من شافو وحضر

هول إشيپ سالهم يعطوك أخبار

الفعل سال أصله إسأل، حذفت الهمزة فى الأول وفى الوسط.

٤ - حذفها فى الأخير:

يقول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

وعلى هذى جا العراق أمدهم

واعرفهم تباع للغرب انقاد

الفعل جا أصله جاء.

ويقول كذلك:

ابكى عنو بالسما من غير أغيوم

وابكى عنو يالارض العطشانا

كلمة السما أصلها السماء.

يقول الشاعر بشير مفتاح:

السما وقراها مرتاح اليبال

عن نجوم الليل يعرف معانى

كما يقول ابن النوى فى قصيدته التى بعنوان «أحكيلى يا حاج»:

طيارات أمع السما بالنار أتعج

أجهزه متطوره واللفته وين

شبيها تلج الشتا لعجو يلعج

طول الليل أوما تكود السرايين

٥ - حذفها من الجار والمجرور:

يقول أم هانى فى قصيدة له بعنوان أبطال الشمس:

قالول فى أكتابكم هى لقتنا

جابت خبر النار لبنا لبشاره

لبنا أصلها إلينا.

ويقول ابن النوى:

أعلى بن مسعود لجهاد إيكبر

من شوقو للدعوه لبها سار

لبها أصلها : إليها.

(ج) إنابتها عن الواو والياء :

١ - إنابتها عن واو العطف :

يقول الشاعر تناح:

حاشا المخلصين صلاوا أصامو
وأصامو أصلها وصامو.

ويقول كذلك:

يحقر لك حقرا أ بينيك كماش
أبينلك أصلها ويبنى لك.

ويقول أم هانئ :

ذئ ممكك ساخطه ظلم أ عدوان
ضبط قول الحق ما عادش إبيان

أعدوان أصلها وعدوان.

أجاعد أصلها وجاعد.

ويقول الشاعر بوشهابة محمد:

هب الريح أ هزنى تمثيل الطير

أنا ما قتلوش أ هو يشعر

أ هزنى، وهزنى . وكلمة هز تعنى حمل.

أ هو : وهو.

٢ - إنابتها عن الياء فى أول الفعل المضارع :

يقول الشاعر تناح:

تويو للإسلام ولى طاق إعف

الفعل إعف، أصله يصف.

ويقول كذلك:

عداو نويتهم واللوم عتالى

إحس : يحس.

يقول الشاعر بشير مفتاح :

عند الحق إكون ميزان الحزيا

إكون أصلها يكون.

وأخيراً يقول بوشهابة :

ياسر من تلقاه عم حبه نادم

إراجع أصلها يراجع.



حرف التاء من الحروف اللافقة في قاموس اللهجة البوسعيدية، ومن خصائصه :
١ - أنه غالباً ما يحذف عندما يقع في آخر الكلمة . من أمثلة ذلك النماذج
الآتية :

يقول الشاعر تناح:

مولا المعرفا اسماطت حياتو قابت قاع اجماعتو واش ازهيه
المعرفا، أصلها المعرفة .

ويقول الشاعر فضيلي:

ولسد العريبيا أو جداه الزهره هز أركان الكفر والفت انضار
العريبيا، أصلها العربية .

ويقول الشاعر ابن النوى:

أنتايا معروف عريى دمك حار وانا روميا نقدم وافانسن
قلتلها يا غالبا ذا عيب أو عار من يعرف تقليدنا يبغى دابسن
روميا، أصلها رومية . كذلك كلمة غالبا أصلها غالية .

٢ - أنه يكتب هاءً:

يقول الشاعر أم هانى :

يا جزائر وين صمعتك زمان كنت عاليه فا اسماء نجمه تزه
عدنا فى حياة مره بالخوان والمعيشه هاريه وحنا ندحر
عاليه، أصلها عالية . نجمه، أصلها نجمة . مره، أصلها مرة . المعيشه، أصلها المعيشة .
هاريه، أصلها هارية .

٣ - زيادته فى بعض الكلمات:

يقول الشاعر تناح :

الكبد متقسما عذريا أعلى إلى قاب إكون مخضها تخماس
كلمة متقسما أصلها مقسمة .

٤ - فى بعض الأحيان تحل التاء محل الطاء والذال:

يقول الشاعر تناح:

لالى اخليل صادق نريه اعلالى ظرى قديم داخل وست القاشوش
كلمة وست ، أصلها وسط .

ويقول الشاعر أم هانئ :

خرمام المعلوم فيسع عني ظل نخلات هي تايقه من فست أشعاب
وعلى الله كريم عن نتوكل سرنا فست احمايت سترو حجاب
من فست، أصلها من وسط. فست أصلها في وسط.

وعن إنابة التاء عن حرف الدال نأخذ البيت الشعري الآتي:

يقول الشاعر أم هانئ :

أزغاريت اتلوح وتشجع كفشاه كل طابق علاننا ه لباس
فكلمة أزغاريت أصلها زغاريد.

٥ - زيادتها في ظرف المكان بين :

يقول ابن اللزوي:

خلينا بيناتهم مشيخ وصغار وحرار في كل شعبه تتحاور
فكلمة بيناتهم أصلها بينهم.

٦ - زيادتها في بعض الكلمات:

يقول الشاعر نباح :

كثر الراى اليوم عند إلى هادف تاخير الزمان حاضرها نافيه
كلمة تاخير أصلها آخر.

٧ - حذفها من بعض الكلمات:

يقول نباح:

الراعى والخماس كانوا في غبنا جاو أيام العز هاهم مسفدين
كلمة مسفدين أصلها مستفيدين.

السين،

السين من الحروف التي ممها التغيير، ففي كثير من الأحيان تكتب صادًا.

يقول ابن اللزوي :

أنساکم صاقوا الطياره ويشار واصنوع انسانا طواجين ومكاس
ما تقرا في الجامعه علم الآثار ما تفهم ديلوكم من ليصانس
خلينا في حالنا حال استقرار صوقو بعد اسنين كي صوقو يامس
كلمة صاقر أصلها سقن، وليصانس أصلها ليصانس، أما صوقو فأصلها سوقه.

ويقول فضيلي :

راب أعلى التهذات قطاهم عني بانئلى وحده من جبهت نصار
نطلب رى ما يخليك أتعانى تنكصر لغالل ويزول الحصار
كلمة لصار أصلها اليسار، وتنكصر أصلها تنكسر.

ويقول تناح:

علم الانسان ما كنش عليم فى أول لصوار نزلت عناب

والدنيا مهيش مرصوما دلالت تتبدل ميين حضر والباد

كلمة لصوار أصلها السور، ومرصوما أصلها مرسومة من الرسم.

واللافت أن حرف الصاد أحياناً ما ينطق سيناً. من ذلك قول تناح:

ابن الشارف قالها مازال أسقىر شفتو يحضر دايم وست الميعاد

كلمة أسقىر أصلها صغير.

الشين:

فى بعض الحالات تقلب الشين سيناً، وذلك عندما يأتى بعده حرف الجيم.

يقول طيباوى المسعود بن عثمان:

رانا بكينا السجرة والحجرة حتى بلى راقده فى اسحانى

السجرة: الشجرة.

ويقول بوشهابة:

أجميع الحياة أنتاى حدى أبيك الكون أسجيع فى أرض القفار

الأسجار أمتوعه بالفاكيه من تين أرمان واسجار النخيل

أسجيع المقصود بها شجاع. الأجار: الأشجار.

الغين:

عدم نطق الغين ظاهرة شائعة يَتميّز بها سكان منطقة بوسعادة، فهم لا يطقونها

ويستبدلونها بالظاف فيقولون للغابة مثلاً القابة، وللغراب لغراب، وللغول القول، وهكذا. ورغم

ذلك، فقد وجدت الكثير من الشعراء الشعبيين من لم يلزم بهذه الظاهرة. ولما سألت عن

السبب قيل لى إنهم لا يريدون تشويه القاعدة السليمة للغة !

يقول الشاعر تناح:

هانى اقريب ونا وصت الأهالى قش القريب كاسح مالموتوش

احيو البهجه بالدم القالى مليون فانيت من الشعب أو جيوش

ويقول أيضاً:

الشاعر تناح قنأى أقصاد نشكر فى لحباب علمى ورائى

اقريب أصلها غريب. قش أصلها غش. القالى أصلها القالى. قنأى أصلها غنأى؛ أى

مغنى.

ويقول عبد الحفيظ:

محمد شفيقنا قلبي يبقيه واجمع إلى حبيها من بحر نالو
يقيه: يقيه.

ويقول رابع يخلف:

ركابين القاليه قرسان اللوم زينين الميعاد ما أكثر شهراتو
القاليه: الغالية.
ويقول فضيلي:

برهومية شايحه اسمك مختار الشاعر مقروم من وصف أغزالو
ما يلاحظ أن الشاعر فضيلي قد استخدم كلمتين تحتويان حرف الغين التزم في الأولى
ما يوافق اللهجة البوسعيدية مقروم بدلاً من مقروم، وفي الكلمة الثانية خالف اللهجة والتزم
القاعدة الصحيحة للغة فقال ٣ أغزالو بالعين.
يقول بوشهابة :

درياني في كافك عالي في ذي البير راني قارق فيه والحال اتحتم
قلبي كان امعاك ملي كنت أصقير من همك أبديت في الشعر انظم
قارق أصلها غارق. أصقير أصلها صغير.
ويقول أيضاً:

ذاب الجلد أعلى لعظام أبق جهدي وسبابي هو الزمن القدار
يا طيببي أعلاش عنى تتكبر سقسى قيري تسمع قولي الأخير
التدار أصلها التدار. قيري أصلها غيري.

اللام:

اللام من الحروف التي نلص لها بعض الاستعمالات الخاصة، من ذلك أنها تحذف
من بعض الكلمات:

يقول ابن النوى:

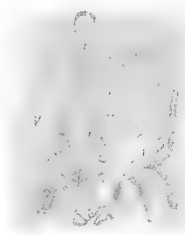
هزنتي لشواق دونو فكري عال شاتي نوصل ليه ونمس أترابو
كلمة نمس أصلها ، نلمس.

الييم:

حرف الييم له استعمالات كثيرة نذكر منها:

١ - تستعمل للدلالة على صيغة النفي، فتحل محل لا النافية يقول ابن
النوى :

ما تعرف لا كان حجييه والتسكار ما تحسب لا كان راجلها فارس
ما تعرف أصلها لا تعرف. ما تحسب أصلها لا تحسب.



ويقول بوشاية:

ما تدرّيش أخلص ما نعرف حدى وتاي في أعذابها ريمة لوكار
ما تدرّيش أصلها لا أدري . ما نعرف أصلها لا أعرف .

ويقول عامر الباهي:

تارك قاع الدين ما ينظرش ليه أمن الجهل إلى رماهم في سامر
ما ينظرش أصلها لا ينظر .

٢ - تستعمل بمعنى «الذى»:

يقول ابن النوى:

تليس ما والى أو تقبل كل أعدار وحديد أو قصدير تدرّيه أمسايس
ما أصلها الذى .

٣ - تستعمل بمعنى «ليس»:

يقول ابن النوى:

ذا العالم ما فيه عيشه للمسكين والضعيف إضيع في عيش الهانا
ما فيه أصلها ليس فيه .

٤ - زيادتها في بعض الكلمات:

يقول نواح:

الكسوة العري لتلبسهاش إلى معند عقل يتعزّ فيه
كلمة معند أصلها عنيد، زيدت الميم وحذفت الياء .

النون:

النون حرف له استعمالات كثيرة من أشهرها:

١ - أنها تحذف من بعض الكلمات:

يقول ابن النوى:

جيش التجده جا أصبح في جبل المر بقيادة عبد السلام ارجال أقحار
كلمة المر أصلها النمر .

٢ - تحذف من بعض أدوات الظرف:

يقول عبد الحفيظ عبد الغفار:

إذا شعلت بينا والحرب ألزم كايين رب أمتين ينصر عياد
بيننا أصلها بيننا .

الواو:

الواو من الحروف المتداولة بكثرة عند أهل منطقة بوسعادة . وبالرجوع إلى الأشعار

نلمس لها استعمالات متعددة، من أشهرها:

١ - أنه ينوب عن الهاء:

يقول ابن النوى :

كان الشعر ايزورنى ويجى وهب طيرو حاييم ما تكودو تعطالا
انتشعت اتقول لدغتها عقرب سالتنى واللون عندو دلالا
كلمة طيرو الأصل فيها طائره، ونكودو: نكوده، وعندو: عنده.

ويقول تناح:

بومدين وجماعتو علقق أمضاو راه إصرح بلعداله كل يوم
كلمة جماعتو أصلها جماعته.

ويقول عبد الحفيظ:

هو عند الله امفصل فى خلقيه واجميع اللى حبيها يعطيهاو
كلمة يعطيهاو أصلها يعطيها له.

٢ - زيادته فى بعض الضمائر:

يقول فضيلى :

ها نحنو اليوم من بعدك نعمل يا قايد لحرار عهدك نا ننساه
نحلو أصلها نحن.

٣ - زيادته فى آخر الأسماء المجرورة:

يقول ابن النوى :

والهدوى فى الريف بكلايو وعار ومعاهم عساس بسلاحو فارس
كلمة بكلايو أصلها بكلايه، ويسلاحو أصلها بسلاحه.

ويقول تناح:

شهر جوان ابثورتو بانت لضاو كلش ظاهر ما بقا ما هو مكتوم
ابثورتو أصلها بثورته.

٤ - زيادتها فى بعض الكلمات :

يقول ابن النوى:

لسع يا نجاة بدقايق تحسب غدو بنتى جايا قد أغزالا
غدو أصلها غدا.

الياء:

المتنبع للهجة اليوسعدية يكتشف بأن حرف الياء كثيراً ما نجده زائداً فى حروف الجر
وفى الضمائر إضافة إلى زيادته فى بعض الكلمات:

١ - زيادته فى حروف الجر:

يقول بوشهابة:

لو اتقلّى إيه بالسرور أنطير
بيك أصلها بك.

يقول تنّاح:

رائى نادم علىكلام إلى قلتسو
بيه أصلها به.

٢ - زيادته فى الضمائر:

يقول أم هانى:

فداونى بعلوم بها نستفرص
ونأى أصلها وأنا.

ويقول تنّاح:

لفظ أمعبر زين وانأى هنتو
وانأى أصلها وأنا.

يقول برشهابه:

هذا المعنى راه لى يا خبير
أنأى أصلها أنا، وانأى أصلها أنت.

يقول ابن اللوى :

احنايا مركويتا ناقه وحمار
وانتم طيارات وسفن وكرارس
احنايا أصلها نحن.

٣ - زيادته فى بعض الكلمات :

يقول ابن اللوى :

وعساكر من كل جيهه جابت فج
قدامك ووراك ويصارك ويمين
كلمة جيهه أصلها جهة.

٤ - إنابتها عن بعض الحروف:

يقول أم هانى :

شفت أذئاب أفرانسا ولى ناچس
ولى فى أموالكم ديمه خاطف
ديمه أصلها دائماً.

ويقول ابن اللوى :

لا تامنش الذيب مهما يستنّج
صيلو يرجع ليه ولو بعد اسنين
الذيب أصلها اللذنب.

٢ - الأدوات:

أدوات التشبيه:

اللهجة العامية في منطقة بوسعادة مرنة، غنية يجد المرء فيها وسيلة للتعبير عن حاجاته. وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر بحيث توفر له خصائص قد لا يجدها في اللغة الفصحى أو المعربة. من هذه الخصائص أدوات التشبيه.

١ - مثل ومشتقاتها:

يقول ابن النوى :

وقت الصيف اتجاورو موج البحار واتم مثل الحوت سباح أو غاطس

يقول تنّاح:

فى الوقت إلى فات ماذا قسينا تحت أقدام أفرانسا مثل اقرصين

يقول بوشهابة:

هب الريح أهزنى تمثيل الطير القلب امع الروح فى اهاوك اتحوم

يقول تنّاح :

بعض الناس أمثيل بيضات اقربه صاحب الوجهين ما فيهبش لعان

يقول عبد الحفيظ:

واصبح بوش أمثل إبره لا شرم والعراق الطير واقف مرصاد

٢ - قد :

يقول ابن النوى :

لسع يا نجاة بدقايق نحسب غدو بنتى جايا قد اغزالا

٣ - نعت :

يقول أم هانى :

وين راحت أرجال يزهره صهلت نعت أصبودة بارزة فالحرب أتقوم

.....

أنقد المشوار ياك إذا طلقت نعت أطواره فاره عالارض أتقوم

٤ - كى :

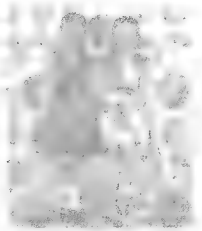
يقول ابن النوى :

أنتم فى قانونكم تحياو أحرار حق العزرى فيه كى حق العانس

والملاحظ أن كى تفيد معنى آخر غير معنى التشبيه فى بعض المرات. فهي تستعمل للدلالة على معنى عندما، يقول فضيلى:

مرض الحب أدواه حاجة كى تسهل هو المصاب إذا أصفا شاف أحبابو

ف: كى هنا أدت معنى عندما .



• - كيف :

يقول بشير مفتاح :

ولدى راه القلب ما بقی يتحمل ورفرف كيف الطير كي سمع بكاي
أدوات الاستفهام،

الناظر في الشعر الملحون لشعراء منطقة بوسعادة يلاحظ أنهم قد استعملوا كثيراً أداة
الاستفهام أين لكنهم لم يحافظوا على رسمها الصحيح . فاستبدلوا الهمزة بالواو وسكتوا الياء
والنون . فأصبحت الأداة أين : وين .

وين النخوه وين هلهيا يا حطين وين اللي ملكو الدنيا برزانا
وين اغديتو يا ولاد الفاتحين ذا ديناكم وين ماقلتو هانا
ويقول فمنيلى :

حتى هيه لا أتخون أولا تجهل أتعرف حقيقتوا وين أصوابو
والملاحظ أن وين لها استعمال آخر غير الاستفهام . فهي في بعض المرات تزدى
معنى حيثما .

يقول تناح :

راه الصبح أمثيل محبوبس أمحدد وين إروح إصيب عس مقواه
الأداة الثانية لماذا وقد جاءت عند الشعراء بصيغ مختلفة منها : وعلاش، اعلاش،
لاش، اعلاه .

يقول بوشابة :

ياك أناي خوك متوحد واضرير كلمنى وعلاش قلبك صار افم
ويقول أيضاً :

يا سيلنى اعلاش هوضت الأعلال خلينى واعلاش هوضت أمحانى
كما يقول :

يالاييم فى حالتى لاش أتلوم خلييى فى حالتى وشراك اتقول
وقى قصيدة بالحباب يقول :

يا حبيب اعلاه بالهموم أنتشير روى بين يديك راه ميالا
الأداة الثالثة ما وتأتى بصيغة وش .

يقول ابن النوى:

قاللتى وش بيك جاوينى ازرب انطق باللى كان وش ذا التخبالا
وش بيك أصلها مابك ، وش ذا أصلها ما هذه أو ما هذا .

أدوات الجر أو حروف الجر كخيرها من الأدوات مسّها اللحن . من هذه الأدوات أو الحروف على التي اختار لها الشعراء ثلاثة رسوم :

الأول : زيادة همزة القطع في أولها فتتحول من على إلى أعلى .

يقول الشاعر عامر الياهمي :

باع الوطن وياع دينو واسمح فيه أعلى كرشو كاليفل اللي ثاير
ويقول فضيلي :

منهم من يمسول ان الإمرا للأموين إرث أعلى لجداد
الثاني : كتابة حرف الجر على ، دون الألف المقصورة مع فتح العين وتسكين اللام .
يقول ابن النوى :

طفقو عل لوطان وسكنكو لقمار واحنا بين أشعاب وحفر وخرداس
فرضو عل امرأ احكام ابلا تفسار بثعابين وطوام كحله تتلاحس
الثالث : تحذف اللام والألف المقصورة من على .
يقول عبد الحفيظ عبد الغفار :

واليا فالأخير تابعتي خسران إحوس عالفايده ما يلقهاش
ويقول فضيلي :

أنولى للتاريخ وانعيد النظر ا عالملك إلى تولاو البلاد
أما حرف الجر من ، فقد تغير هو أيضاً ، بحيث فتحت الميم وسكنت النون فأصبح من بدلاً من « من » .

يقول ابن النوى :

ريم الصحراء زينة الوصف القتال ماذا من شطار قدامو ذابو
من سابق لزمان خلد كل أعال أقرأ في القرآن ما بين احزابو
من صحرا لتلولها حامل للثقال علل جيش اعدوه حير نوابو
وتكتب من زيادة همزة القطع في أوله مع تسكين الميم ، فتصبح أمن بدلاً من من .
يقول عبد الحفيظ :

ما فادش رسول بالصدق اتكلم حتى أمن القرآن هجروه أوحاد
ويقول ابن النوى :

دوريات أعلى السلاح أمن الخارج دارت معجزات ورات ابراهيم
حرف الجر مع زيدت فيه الهمزة وسكنت الميم فأصبح أمع بدلاً من مع .

يقول عيد الحفيظ:

فلسطين أقبالهم تبكى بالدم جرح أمع لبنان يصعب تضامد
ويقول أم هانى :

فى علم الفلك بانث قوتها البتانى أمع أنجوم سياره
حرف الجر إلى حذفته منه الهمزة والألف المقصورة .

يقول عامر الباهى:

دمر ذا الظالمين وأقلب عزو ليه وتصبر من نصروه بجاء الطاهر
ويقول الأخضر الطاهرى :

طوموييل اتقرب بلادك ليا اتقرب كل أغريب مرغوب أشوارك
ويقول ابن السليط المبروك بن السمود :

زهقت طارت كى اجيبنا أعلى المقسم احنيب ادق من صدرها تنظر ليه
حرف الجر فى يكتب فى بعض المرات كما فى الشعر المعرب، أى وفقاً للقاعدة
الصحيحة وفى حالات أخرى تحذف الياء .

يقول عامر أم هانى:

مكتبة باريس ماذا سلبتنا ولى فى برلين فيد المكاره
يا من باقى ياك تسليخ جلدتنا تحسبنا حيوان فيد الجزاره
ويقول فى قصيدة أخرى :

ياك مائى عوام فالبحر ابعمرى محال ماركبت اسفينا
٣ - الضمائر:

لقد أكثر الشعراء من استخدام الضمائر، وكان أكثرها شيوعاً أنا ونحن. ولقد أخذ
الضمير أنا صورتين الأولى أنه كتب كما هو فى رسمه الصحيح . أما الثانية، فحذفت منه
الهمزة فأصبح نا بدلاً من أنا.

يقول فضيلي :

تقطع سلاتو من ذ المعلم نبقا نا وياك محروقين أعليه
قلى نا فرحيك من يومك نهتم واكلامك صواب طلبك أنوفيه
ويقول أم هانى :

الماء الهامل فالسواقى يروينى ونا تائق فاسماء قاعرفى بان

.....

يسعد بى اجميع منه شافينى ونا عايشفسط أرضى فى لامان
ونا يابس ريجت ما تخطينى ولقموا بى التاي أعلى الحمان

أما الضمير نحن، فلقد استخدم فى صورتين :

الأولى : حذف النون الأولى وأشبهت النون الثانية .

يقول ابن النوى :

فيه النار اقدات وحنا فراجين والكافر مبسوط يضحك لبكنا

.....

جيت اليوم اتسال يا عام الربيعين وحنا فى خلافتنا كيما رانا

الثانية : زيادة الألف فى بداية الضمير حنا .

يقول الشاعر تناح :

أهل الغيرة ما اتبقا منهم حد دار البذل احنا اليوم اسكتناه

٤ - الأسماء :

١. أسماء الإشارة :



الشائع فى منطقة بوسعادة أن أسماء الإشارة تستخدم كما فى اللغة المعربة ، ماعدا الاسم هذا ، فإلى جانب كتابته صحيحاً تحذف منه الهاء فى بعض الحالات ، فيصبح ذا للمذكر وذى للمؤنث .

يقول الشاعر فضيلى :

لا ينسى محال فضلو ذا ارجل كرس حياتو عن وطنو وقنا

ويقول عبد الحفيظ :

ذا الملك اعلاش عنا يستعلم جاب الماركبان واقبل بقاءد

ذى صراحة خاوتى مانيش أنذم نيف العرب اتهان كثر و نقاد

ويقول بشير مفتاح :

ماعنديش رفيق فى ذا البر حنين ينقذ نفسى من شر الوسواس

ويقول عامر الباهى :

عيانى ذا النور روحى ضاقت فيه من هم المسلمين سهران وحابر

٢. اسم الموصول :

لقد شاع فى المنطقة استخدام اسم الموصول اللى أو إلى أولى بدلاً من الذى أو الذى أو الذين .

يقول الشاعر ابن النوى :

وين اللى عاشوا هنا فى شاو الحال وين السلى حفظو العاهد ما خابو

.....

وين اللى عدا احياتو فى العسال طفحتلو ليام فى عز اشبابو

.....

زين الصيل الحر فى الساحة صوهاد واللى فى لبعاد هو قرابو

ويقول عامر الباهى :

دارت بيه لصوص رعيان ومقيم واللى هو مطرود من رحمة الله

وجدروحك للبللى جاك امحتم واللى دار الشر لايد يلقاه



ويقول الشاعر إبراهيم أم الخير :

عز المغيونات وينيات العم واللى جا من خاوتو يعرف معناه
تلقاها اخلايق عندو تتخاصم واللى نادى طليقتو فيها هناه

ويقول الشاعر سليمان بن محمد الديسي :

إلى ذهبتلو إولى راوشين ويسدد بشمياط يابس بمرار

ويقول الشاعر تناح :

الصيد إلى كان يرهب عاد اذليل وتقلب عنو الثعلوب الراهم

.....

احذر خوك إلى أمع العديان إميل من عندك يذى اسرارك تصفاهم

وأخيراً يقول الشاعر أم هاني :

جامع لومامين سال ووريك عالجزب لى كان مرفوع أهنايه

.....

من انهار اليوم منه لى يسويك من إصح ياك لحن القرايه

ما لفه بالأقلام تكتب كي يعلوك ولى حفظت رايحه للمحايه

والملاحظ أن الشاعر أم هاني كان يستخدم الاسم لى للمذكر والمؤنث، من ذلك قوله

للمؤنث:

حيثان هريت شردها فالحين ولى يقصت فالبحر درقها

واستخدام كلمات بدل أخرى :

فى اللهجة البوسعيدية درج لسان العامة على استخدامات لغوية معينة نذكر منها الآتى:

١ - باه : وتعنى حتى أو لى.

يقول الشاعر فضيلي:

الحكومة ساهره باه أترقيك جعلت مشاريع ضخمه عن جالك

٢ - خى أو يخى : وتعنى لقد

يقول الشاعر ابن النوى :

خى قتلك فى الشاو هذا عيب أو عار من يعرف تاويلنا ييقى دايس

والملاحظ أن العامة تستخدم كلمة يخى أكثر من خى .

٣ - راه : تعنى إنه

يقول بوشهاية:

رانى بيبك أبلاش يا مولات الخير الكلمة راه ليك تعطيك دالا

ويقول فضيلي :

يا شاب اليوم راه الحال أزدم انهنى روحك كون للمستقبل حار
٤ - ذالى : تعنى عندى .

يقول ابن النوى :

قلت انزور جبالنا ونقش اهبال ذالى مرا دافنو وسط أحجابو
والملاحظ أن العامة تستعمل الضاد بدلاً من الذال، فنقول : ضالى، وهذا هو الشائع فى المنطقة .

٥ - ذرك أو ضرك : تعنى الآن .

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

قارون الكويث للعراقى أظلم رجع دينك قوم ذرك ابتسداد
٦ - لكان : تعنى غير .

يقول ابن النوى :

ما تعرف لكان حجبهِ والتسكار ما تحسب لا كان راجلها فارس
ويقول سليمان بن محمد الديسى :
الفرج إذا أطمعتو سبع سنين طعمك فيه إروح لكان أخساراً
٧ - نعى وتعنى أصبح .

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

إذا حب الله نعى بين ايديه يتهن ذا القلب واتزول أعلالو
والملاحظ أن الشائع بين العامة ما نعى بدل نعى .
٨ - قا وتعنى فقط

يقول الشاعر أم هانئ :

ولى كانت قا أشعاب أقا كيفان صبحت هى بنيان تعجب قا المنظر
والملاحظ أن قا لها استخدام آخر بحيث تفيد معنى إلى .
يقول الشاعر بوشهابة :

يا دلالى دللى قا وين أنسير ذهبت لى لطباب فى هذا الحالا
٩ - قاع وتعنى كل .

يقول عامر الباهى :

تارك قاع الدين ما ينظرش ليه امن الجهل اللى رماهم فى سامر
١٠ - ولى وتعنى أصبح .

يقول سليمان بن محمد الديسى :

ما شقنا فيها مدارس وسلطين وأيبس جلدى عالظم ولى طارا

ويقول عامر أم هانئ :

أنهارى ولى ليل تالغ فى رعبى نتكلم مهبول ونأى ساير
وإذا كانت ولى للمذكر فإن ولات تستخدم للمؤنث .

يقول ابن النوى :

هممتا ولات فى كسب الديتار ودهمنا غبار صخرنا يتفاسس
و للإشارة فإن ولى تأتى أيضاً فى بعض الاستعمالات بمعنى «أوه»، فنقول العامة :
تأتى اليوم ولى غدوه .

يقول الشاعر بوشهابة :

يا حبيب اعلاش بى ما تشعر ولى ما نسواش أنأى حقر
١١ - والوتعننى لا شىء .

يقول بوشهابة :

مثلك ما شفتوش بين الجبابير والو ما تدريش بى ما تعلم
١٢ - ياسر وتعننى كثير .

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

جاويتو فالحين نا رديت أعليه يا قلبى بركاك مرضك ياسر طال
ويقول الشاعر إبراهيم بن البشير محمد المبارك :

وياسر من صبيان راهم عند الروم روحو جيبو أولادكم يا ذا لعران
أما الخاصية اللغوية الأكثر تميزاً فى منطقة برسعادة، فتتمثل فى كسر أول الكلمات
كقول العامة للطبيب مثلاً الطَّبِيب، والحليب: للجَلِيب، والتمر: التَّمَر... إلخ.

ودون شك أن استخدام العامة أو للشعراء لهذه الكلمات لا يسمح بالقول بأن اللهجة
البوسعدية بعيدة عن اللغة الفصحى أو المعربة، وما يعكس ذلك هذه المماذج الشعرية .

يقول بشير مفتاح:

طعم العشره فى لسان النحر غسل عند المؤمن حتى تثبت أخبار
وكى لحدج لسى يجهل بيديه ويلسانو ياذى جبار
هذا فاتح قلبو يرحب بالكل ولجيرانو ديم فاتح دار
مايقضبش نهار يحصل ما يحصل وجار جار مهما شاف اخطار
وهذا عين خفاقه ما يحمل لا قريب ولا جار كثرت أضرار
ما عند حتى طاقة وزاد فشل وين جار وين راحو انصار
وصانا علجار خاتم الرسل وصانى جبريل أكد تكرار
المؤمن للمؤمن بناء اكمل تم الإلتحام ما بين أحجار





أدفع بالتي هي أحسن و أحمل
خير البر صحيح البر العاجل
واختار الشيطان للإنسان الذل
على حالات الناس الأفعال يتبدل
ما تحتاج لقول يفصح ويحلل
المؤمن قلبه ثابت ما يتبدل
العشره بين الناس فضل من الغاضل
وللنفوس الطاهره واللى تهل
واللى يبذل من رزق لا يبخل
هكذا العشره دوم تحلى ما تتمل
خضروات وفاكهه وأنواع اللل
ذا قول البشير مفتاح مسهل

بعد فعل الشر أن تطفى نار
فعل الخير الله للعبد اختار
بين ظهر يديه واخفى أظفار
وتعطى دليل ناطق بأشار
ما تطلب حكيم شايع باعبار
عارف رب خبير عالم بأسرار
للقلوب اللى تامن بأفسار
فى غفران الله هو الغفار
أوفى سعى ما يقطع مشوار
بستان يوم بيوم تثبت أشمار
والقرنفل بيه يزهى عطار
تتنفس بالخير والحب أفكار

الناظر فى هذه الأبيات يجد بأن كلماتها تعود جميعها إلى أصول المفردة المعربة
ماعدا كلمة واحدة وقعت فى البيت السابع عشر وهى مشوار التى تعنى مسافة معينة .

ويقول تناح :

فى الوقت إلى فات ماذا قسمنا
طمعت بالخلود قبلادنا
أول نوفمبر تاريخنا
لحلف الأطلسى استعجب حرنا
طلعو للجبال بسلاح امتنا
ثرنا للحروب قريبا ومدينا
إلى هو شهيد مأواه الجنة
أهل العبادئ نشكرهم بلهنا
امناو التحرير واناو الفنا
طرده جند أقراننا رحلت عنا
اتزوك مثال بقره مجنوننا
لا قيد لا شيخ يتحكم فنا
اعلمات ارفرقو فسوق البننا
غرت شهر جوان بالنسبا لينا
ايدنا الميثاق وريح رايسنا

تحت أقدام أفرانسا مثل اقراصين
من بعد الما اثنين اثلاثين
ألف اتسعميا ريعا والخمسين
رهبو للأبطال زحقو صامدين
شعب اجيش إكافحو فلمحتلين
والى خان لحطموه الفديين
فى النعيم أزواجهم من حور العين
ماذا خاضو من معارك سبع سنين
من يستشهد يخلفوه أبطال آخرين
ولى هو حبيبها باقى جزين
تيكى علحباب ما عرفتهم وين
الحمد لله هانا مسقلين
بحيات الزعام والمجاهدين
انتصر لرياف كانوا محقرين
مجلس والوزارة متحدين



بأمر الرئيس ألف قرية تتينا
الراعى والخماس كانوا فى غبنا
سكنوا فقلات ومرافق زينا
مأذا من كنوز فى بلادنا
بالبترول الخام عمرت صحرتنا
الشركات أتأمو راحو عنا
يلعلم الشريف تعبلا رابتنا
إذا تبغنا الفرض امعالسنا
هذا الشاعر علمبائى جاب اغا
ماذا قاس هم فىام المحنا
الحمد لله كى نلنا المنا

هذا النص كمنابقه، كلماته ذات أصول عربية فصحي ما عدا كلمة واحدة وقعت فى البيت الحادى عشر أتزورك والمقصود بها هنا - كما عند العامة - صوت البقرة . وفى القاموس المحيط، نجد كلمة الزوك تعنى مشى الغراب، وتحريك المنكبين فى المشى والتبختر كالزوكان^(٢). وهذا المعنى كما هو ظاهر بعيد كل البعد عما تقصده العامة. وإذا فهناك فرق بين المعنيين، إلا أن هذا لا يمنع من القول بأن للكلمة أصول عربية.

ويقول الشاعر فضلى أحمد :

يا لشعب الجزائرى هذى بشرى
مده من سنين عاش فى الحقره
١٦ نوفمبر تبقى ذكرى
الجيل الجديد يتبع الجره
تحياتى ليك يا شعب الحره
مدن والأرياف خيمه والدميره
اجمع الإخوان منهم فى الهجره
ظهروا للعالم فىأجمل صوره
نرجع للمقصود وانعيد الكره
بذلوا مجهودات ياسر جباره
أسره الإعلام وهينأت أخره
يا جزائر ليك ندعى بالنصره
يا قلعت الأحرار معقل الثوره

(٢) للفيروز أبادى : القاموس المحيط،
ج٣، دار العلم للجميع، بيروت، د. ت،
ص: ٣٠٥.

من عهد الأميرنتى ذى الشهره
لقتا دروس لولاد الكفره
شعب المعجزات برهن ذى الخطره
يا ريس أدعوك طفى ذى الجمره
للبناء والتشييد تنهض ذى المره
لنا شخصيه عزاً ومغخره
ندعوا للوحده اتعين القصره
ياريس أدعوك أهدى الأمره

سخها نوقامير جاب اثمارو
والعالم أجمع من شعبك حارو
جعت الفرجه فى كل أمصارو
بالسلم النادى انتبع مسارو
للوطن العزيز نرفع شعارو
معروفه بالمجد فى كل أقطارو
تنصر من عليه عديان جارو
وفقههم للخير دايم يختارو

إن كلمات هذه المقطوعة الشعرية ليست بعيدة عن الرّمس العربى إلا فى ثلاث. الكلمة الأولى فى البيت الثالث درت وتعلّى جعلت، الكلمة الثانية فى البيت الرابع الجره، وتعنى الأثر. وهذه ليست غريبة عن العربية الفصحى، فبمجرد تغيير حركة الجيم من الضم إلى الفتح نجدها تعنى فى القواميس القلة التى تصنع من الطين.

أما الكلمة الثالثة، فنجدها فى البيت الثامن عشر الخطره، والتى تعنى المره، ذى الخطره أى هذه المره.

وفى القاموس المحيط، نجد كلمة الخطرة تدل على معنى ليس ببعيد عما يقصده الشاعر، نقول وما لقيه إلا خطرة، أى أحياناً^(٣). وإذا فالكلمة ليست بعيدة عن الفصحى.

(٣) انظر: الفيروز أبادى: القاموس المحيط، ج ٧، ص: ٢٢.

يقول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

يا قلبى هذا اليوم العيد أقرب
وامانا فالحبس رانى نتعذب
فى ليلة ذى العيد بايت نتقلب
لومونى ياخاوتى ذا حكم الرب
المكتوبة ما اتروحش كنتكتب
الدمعة عالىد لخللا تسبب
هذا الليل امشوم عنى راهاعقب
فى ذا لمده ياك جربنا الواجب
بكرى كنت انظن فيهم واتكذب
اقرا ياذا القلب فالحبس أوجرب
إذا كنت مريض ودواك إستوجب
وذا كانت عينواتحب اتسبب
وإذ كنت أهيبيل من ذرك تقصّب

واعلا بالك يوم تتغافر لحباب
من فرقتكم يا أهلى لما يطياب
وانحوس عاللوم من عينى غاب
كتبلى ذا الشى أوما عنى عتاب
مولاه تاتيه ولو وسط ا حجاب
واما وذنى ياك تصنت عالباب
ما شفافش النوم ما غمضت لهذاب
واعرفنا العديان واعرفنا لصحاب
دايرهم قلبى أو عقلى ليه اقرب
واشقى يا عقلى اعليهم ديراكتاب
نامرك طبيب عالم فى لطباب
نقصد لك حكيم يصنملك حجاب
نرفدلك لموين وانزور لقياب



اجفيتونى يا الخاوى ما نحسب ما كنتش انضن تشتو ذا لغياب
وأما اليوم انذير روى متغرب يجمعنى روى امعاكم فى لعقاب
مهما طال الحال لا بد يقرب ولى مت إكون عند الله لحساب
الدنيا من شاوها بنا تلعب بهدلة والدور بعد إلى تطياب
ماذا من مليك بموالتعجب اتبخطر فيها أودك صار اتراب
وقت الخرجه يا أهل ذك قرب ريع أشهر أمضاو مكتوب الوهاب
ذا عبد الغفار فى الشعرا رتب ذى حقيقه بالغ ما هى سراب

هذه القصيدة وإن حوت عدداً كبيراً من الكلمات الدارجة إلا أن العدد الأكبر منها غير بعيد عن العربية الفصحى .

فى البيت الخامس نجد كلمة: ملاها، وتعنى صاحبها. ومع ذلك فهى ليست غريبة حيث نجد الكلمات التالية: المولى ، الموال ، اللال، ماهى، وجميعها عربية فصيحة .

وفى البيت السادس ، نجد كلمة لخلا التى تعنى غير أوقا. والملاحظ أن هذه الكلمة ستعملها نادر جداً، فهى من الكلمات التى اندثرت، كذلك نجد فى البيت السادس كلمة حسنت وتعنى تسمع . أما فى البيت التاسع، نجد كلمة بكرى، وتعنى قديماً، وهى ليست غريبة عن العربية الفصحى إذ نجد الكلمات الآتية : بكره ، بكر ، بكر .

وفى البيت الحادى عشر نجد كلمتين «واشفى» وتعنى لا تسمى، تذكر. والكلمة لثانية دبر، تعنى إجعل .

فى البيت الرابع عشر نجد كلمة «نرقدلك»، وتعنى أحمل لك .

فى البيت الثامن عشر نجد كلمة شاوها، تعنى أولها .

فى البيت العشرين نجد كلمة ذك، تعنى الآن .

ومن قصائد الشاعر ابن الدوى عبد القادر، اخترنا القصيدة الآتية:

بكانى حال العرب والمسلمين والقدس اللى فيه ضاعت لامانا
لمن تشكو ضرنا ودوانا وين هول الفتنة فى اعدونا نسانا
كل يوم اشقاق بين الشقيقين وعدوهم فرحان ويدو مليانا
فى الخليج اتشوف فى الخاوه ضدين آلات الدمار تلهب فتانا
إسلام أو جيران وتقسمو صفين ما فادت لمجاوره لا ديانا
لبنان الصمود وحدو فى نارين تخطيط الصهيون ليها وحانا
فيه النار اقدادت وحن ا فراجين والكافر مبسوط يضحك ليكانا
نار الفتنة شاعله بين الحيين واللى موتى مالقواش دفانا





اجمايع متناحره يسرى ويمين
يا حرمة تاريخنا يا فلسطين
عشنا سنوات مره مقهورين
جيت اليوم اتسال يا عام الريعين
رائى خاييف لا تجى مره واثنين
واش انتقولوليك يا صلاح الدين
أهل الأرض امشوا منها متغيين
لعرويه فى نومها والقدس أحزين
فى وجه الصهيون نمشوا مذلولين
واه الدم ايهون مالو صدر احنين
وين النخوه وين هنهايا حطين
وين اغديتوا يا ولاد الفاتحين
والا ما خلاو فيكم غيارين
يا أمة لسلام هذا الضعف امنين
كنا يا حسراه أمه مشهورين
ما دسنا كرامة العربى فيالطين
كتنا نصره حاره للمضيومين
بعد الشهره شوف عدنا تباعين
ضيعنا تفريطنا والرأى الشين
الى هم كانوا ايجونا شكايين
عيب اعليكم ما ابلى فى العيش ابنين
فرجتو عديانكم فيكم بالعين
نشكو الأميريك بالصهيونيين
مفهومه سياستو جات انتشيطين
حقد ايهودى فات حقد النازيين
ترويع أو ترهاب قايم كل حين
تفجير أو تعقيم وافعال اشياطين
معذره يا سامعين والحاضرين

تهنينا عدياننا من بعضانا
شغلقتنا ليام تفريط ادانا
هم الاستعمار عنك لهانا
وحنا فى خلافتنا كيما رانا
ويذا جيت اتسالنا ما تلقانا
جيش السفاحين مازال احذانا
واولاد السراق فيها سكانا
شاتيلا تكى أو صبرا هذلانا
فى ذبح الخيوا انعودو ممضانا
من دم الصبيان لارض رويانا
وين اللى ملكو الدنيا برزانا
ناديناكم وين ما قتلوا هانا
والا درتو ما يقضب مولانا
والا احنا ما ناش ناس اللطانا
أصالة أو إسلام بها ريانا
ما ضيعنا ديننا لادنيانا
غيائين اللى اقصدنا وعنانا
وتقدم من كان تباع أورانا
ورقدنا بالنوم لامن صحانا
عدنا تمننا ومنهم إدانا
والقدس الشريف طول برجانا
كل يوم جموع نشكو لعدانا
ويلادو هاذلك ليهم حضانا
حتى الفيتو ليه عندو حصانا
وقنايل لصباحنا قبل امسانا
تسمم الآبار بالسّم اسقانا
ما يقدر ضمير يصبر لبلانا
إذا مئى جاءت كلمه غضبانا



من غيظة قلبى أعلى المفسلين
سألو جبل أوراسنا والأطلسين
يحكى سر امجادها خبر اليقين
شعب امضى ما أقبل بهذا ويلين
ذالعالم ما فيه عيشه للمسكين
حتى امع القوى ايليقو مقرونين
مازلنا لعهودنا يا فلسطين
ولا أملك ضاع بين المخدولين
يا موطن لحرار و المجاهدين
شعبك لم الصف وحلف باليمين
شق أطريقو سار مرفوع الجبين
تعلى فيك أعلامنا لو بعد اسنين

واستسلام آخرين وأهل الخيانة
عن ثور نوقامير يا رفقانا
حزب اموحد بيه نلنا مسعانا
والحرية ما تجى بالليانا
والضعيف ابيضع فى عيش الهانا
ما بين الاثنين لازم ليعانا
مهما طال ا فراق لازم ملقانا
ويرد شوقك مات ما فيه اسخانا
لاتيس من جيل عينو سهرانا
حقك يرجع ليك ويزيد اشنانا
وصية الشهيد بها ولنا
حول القدس انخلدو شهدانا

من بين كلمات الأبيات الثمانى والأربعين، لا نجد سوى أربع التى ليست عربية أصيلة، وهذه الكلمات هى:

وجانا فى البيت السادس وتطى ساقنا
أقدات - بيت السابع - وتعلى اشططت
أهذانا - بيت الرابع عشر - وتعلى وراونا

«ممضانا» - بيت السابع عشر - من ماض، وتعنى حاد، فنقول سكن ماض، إذا كان حاداً. وفى القاموس المحيط نجد، رجل مضّ المضروب موجعه^(٤). وأعتقد أن المعنيين قريبين.

(٤) انظر: الفيريز أبادى : القاموس المحيط، ج ٢، ص : ٣٤٤.

آخر قصيدة للشاعر عامر أم هانى وهى بعنوان رثاء العقيد محمد شعبانى :

شعبانى تبتفكرك نومي يحرم
شعر يشاف اتوارحك جاء يتلطم
يا بطل التحرير فالجنة تتم
ذئ قرية أوماش نشكرها لازم
رغم الفقر أصعب باباك إقاوم
احفظت القرآن خاتم ومتمم
بسركه هى جيت ليها تتعلم
أقسطنطينة سالها هى تعلم

يا محمد نا آنسميك لفاتح
والواد إذا هاج وش فيه انتاطح
وخيالك فى اعقولنا ماء رايح
رياتك فى أحضانها ونت فارح
ونت رغم الجوع ما قلبك ذارح
فقه أشريعة أنت فيهم ناجح
وردة الزيبان نا ليها مادم
معهد بن ياديس ليواب فاتح

منجك شهادات كونك متقدم
 فالربعه أخمسين قلت أنا نعزم
 به الحقد زايد إسب أيشتم
 أ دخلت فداى شاطر متحزم
 فالسته أخمسين تاريخ نرقم
 شفتك نعت الصيد حريى مثلثم
 مركز الشقه أضرتهو أتحطم
 تنظر جيش أفرانسا عايم فالدم
 أسلاحها مفتوم ونت فيه أتكلم
 واعتقت أجيال عالحرب امصم
 اجبال الأوراس صبتك مرسوم
 جاورت الأبطال عنهم تتعلم
 ابن الشايب كى اسمع هُ ليك أقدم
 وصيحت صنديد فا الليل المظلم
 جيش الكفر فيه تعطب وتعدم
 إلى خافك راه فيسمع إسلام
 رقاوك لبطل قالوا ذا لازم
 للمنطقة الثالثة ضابط تحكم
 راد الله لمكتبه عنا تحكم
 استشهد الحواس ليه ربي يرحم
 اتفتت الرجال عنهم تتقدم
 للولاية الساته قالوا تحكم
 أرفقت الزمام ساجى ومنظم
 اتعنت عقيد ماهر ومعلم
 مر الصحراء عارفك إذا تصدم
 فى جنبك أبطال أسبوعه تزايد
 يقطصوا للعدو رأس فالدم
 تعرفك لفجوج شعبه والمقسم
 تعرفك ويدان تقطعها عا يم
 تعرفك جبال فالصر أدلكم

زيت نت فطين من صغرك صالح
 شفت حق الشعب مهضوم أرايح
 ركبك من غيظ فضلت أنكافح
 والمنزل أصبح هـ مركز واضح
 فى مارس مضبوط وربيع لايح
 سارى نص الليل ومعول رايح
 ويقى قا دخان أسقف طايح
 مكثرها جثث صبحت تتلأوح
 أخنفر مبسوط زهوان أفارح
 فى سبيل الله ونتاى نافح
 والمنطقة الثالثة ليها رايح
 منهم الحواس جاء ليك إصافح
 والعريى بعير عن راسك ماسح
 لمعارك كاتخوضها ديمه ناجح
 وذا انت طليت يتعكل طايح
 ولى هـ شجيع لسلح لايح
 والصيد الشجيع عند ملامح
 وصيحت للجيش مسؤول أناصح
 فالستة أخمسين تاريخ واضح
 والبطل إذا غاب للقلب جارح
 عرفوك أرزين أراجل صالح
 لدموع الاخوان تسمى ماسح
 ويديت النشاط عالبكره صايح
 فالسته أعشرين عموك يتراوح
 ماتعرفش الخوف برصاص تكافح
 وذاشوا أتصيبهم ضريت قارح
 متعلمه شجاعان عالضرب الكاسح
 تعرفك غايات وشجرها مايح
 تعرفك أصحر لرمها ناطح
 تتعزم ثلوجها عنها طايح



تطلعها وتشوف أبعينك لايح
 بوكحيل فسط أمارك فرت ناجح
 وقعيقع لرفاقك ثم رايح
 ونسينومه اجبيت فيها وتكافح
 جيل اقسوم تلقاه أبجيش فارح
 والجيش يسمع ليك وتناى ناصح
 مليك الرمال فالخطه فالصح
 اقلبتهم أسود فالعرب أتناطح
 ما عرفت أفرانسا وش التكافح
 وعساكرها باركه قا تتناوح
 تركب رجفات أسحج رايح
 حتى لستقلال والشعب فارح
 يبقى للأجيال باين أواضح
 فالشارف رويتنا بالنصائح
 لكن للوطن اكون المصالح
 نهج الثورة دور يصبح رايح
 ولي وطني قالوا بتكافح
 عديسوك الطفلة أدمك سايح
 غدوه يوم الحق كفاش إناطح
 فالريعه أستين أبدم فايح
 ما تلقى محال من عقل رايح
 نساء ورجال خرجت تضابح
 جنود أضيابط من خبيرك جارح
 وش إصبر خاطري على رايح
 ويكاتك لفجوج وعشبه طايح
 ويكاتك السماء بالحجر إلواح
 أماها بعد أصفا ولا مالح
 تبقى للتاريخ كي المسك الفايع
 ما ينساش الشعب من هو جارح

ولى هي عاريها حجر الصم
 أساعد وأحارقة هم المرسم
 وجه الباطن ذا اتزور هـ لازم
 الميمونة هي المركز والمعلم
 بودرين هو أبو زكره تدهم
 اقرون الكيش فيه خططت أترسم
 بر الصحراء كل قسط تتنعم
 ربيت الجيوش فيها وتنظم
 الحر بالعصايات أظهرت أمعلم
 اخلمتها نومها ولي يحرم
 اسم شعباني منسمع بكم
 واصلت الكفاح واقف ومحزم
 وغرست علا منا لون يغرم
 اديت في امدكال للشعب اتفهم
 قلت الاستقلال رحمه للأسم
 خرجتك حكام عالكري تزرع
 حتى اذئاب الفرانسا صبحت تحكم
 كي أقلت في أوجههم ماكش ظالم
 ذا الحكم مولاة قاسي ما يرحم
 ذا شهر سبتمبر ولا مظلم
 هذا خبر الشر أقليني هايم
 ايباك الشعب جلون عين صحت دم
 ايباكو لنخوان بالشهقه تلحم
 ايباتك جبال قالت أنقيم
 ايباتك رمالفبارها يردم
 ايباتك أرض الصحراء هي تحطم
 ايباتك ويدان بعناصر تتلم
 ايباتك لقلام في اسمك ترسم
 هذا الجرح أكبير عمر ما يلم



الشهداء ندعو لهم ربي يرحم .. وحنأى بالصبر للدمع ماسح
أحمد عامر خاطب لى ه يفهم أم هانى يبقى الشعبانى مادح
رغم طول القصيدة، فإن كلماتها ذات أصول عربية فصيحة ماعدا ثمان منها وهي:

ذارع : البيت الخامس وتعنى كمول .

معول : البيت الخامس عشر وتعنى أنوى .

يتعمل : البيت الرابع والعشرون، يتعثر . كذلك كلمة انعدم وتعنى يوجع .

المقسم : البيت السابع والثلاثون، ويعنى المكان المرتفع من الأرض .

ادلکم : البيت التاسع والثلاثون، ويعلى تمشى بشجاعة .

تتعرم : البيت التاسع والثلاثون، ويعنى متراصه .

تضابح : البيت الواحد والستون، ويعنى البكاء بشدة .

بعد عرض هذه النماذج يمكن القول - وبكل اطمئنان - بأن لغة أهل منطقة بوسعادة ليست بعيدة عن اللغة العربية الفاموسية . وإن لمسا في البعض منها خروجاً عن العربية الفصحى فذلك كان طبيعياً ، فأبناء المجتمع البوسعدى احتكوا بغيرهم من المجتمعات الأخرى، وكان نتيجة هذا الاحتكاك أن تكونت كلمات هي في الأصل دخيلة ، إلا أن كثرة استخدامها جعلها تظهر وكأنها أصيلة في هذه البيئة . فلقد قال لى أحد الأصدقاء أن كلمة أنزوك كلمة شاوية وتعنى نفس ما تعنيه عند أهل بوسعادة، أى صوت البقرة .

٥ - الكلمات الأجنبية :

المعروف عن الشعب الجزائري أنه كثيراً ما يخلط في حديثه بين اللغتين العربية والفرنسية ، ونتج عن ذلك أن الكثير من القصائد الشعبية جاءت متضمنة لبعض الكلمات الأجنبية .

يقول الشاعر تتاح :

فى الوقت إلى فات ماذا قسینا تحت أقدام افرانسا مثل إقراصین

كلمة اقراصین كلمة فرنسية وتعنى القدم .

ويقول أيضاً :

کاین فى الطبه إلى باقى ینفیک قتلونح الکونسارف یا فاهم

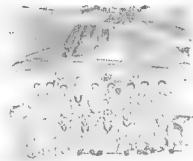
كلمة الکونسارف كلمة فرنسية تعنى المعليات .

ويقول ابن اللوى فى قصيدته التى بعنوان «خلينا فى حالنا» :

انتایا معروف عربى دمک حار وانا رومیا نقدم وافانس

أدوامک بوماد ودهون أو تقطار ویبارى وحبوب وقرع وقرطاس

كلمة وافانس فرنسية تعنى تقدم، وكلمة بوماد فرنسية أيضاً وتعنى مرهم .



ويقول فضيلي :

واشعل سقاريت تزهي في النعم ما تحلا جلسا من غير الدخان

كلمة سقاريت فرنسية تعنى السجارة .

ويقول مفتاح بشير في قصيدته التي بعنوان «عذاب الغربة»:

شאו اليوم بكابتى تقصد لوزين ما يقرأ جرنال ما نى سياسى

نجد هنا ثلاث كلمات أجنبية كابيتى، وتعنى الحقيبة، و لوزين وتعنى المصنع، وجرنال وتعنى الصحيفة .

ويقول أيضاً :

بدايات شوق وانهايت أنين مرض ما عندو دواه الفرماسى

كلمة الفرماسى أجنبية، وتعنى الصيدلى.

وإذا كان هؤلاء الشعراء قد استخدموا الحروف العربية فى كتابة الكلمات الأجنبية، فإن الشاعر عامر أم هانى ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث استخدم فى بعض قصائده كلمات وعبارات أجنبية وكتبها باللغة الأجنبية من ذلك قصيدته التي بعنوان «يا لبنات الزمان» :

يا بنات الزمان متكم ما تفرأ وطلعنوا فى اكتافنا يا شياطين

يا باها هذاك ما عندو هدرا s'il n'est pas d'accord وش يعمل مسكين

تخرج من l'école فى اعلومها تقرأ باب m'fixee rendez-vous من يومين

فمزتها هى ليه قابل coup de bras اقفلز وجرى ياك لا قينى فالحين

كيف انتلقاو وجروحها تبرأ اتعنق وتزيد تبكيل بالعينين

ياك je ya mon coeur ما اصبرتش مره اخيالك فالراس عملى فتنين

ياك بي je t'aime ما قدرتش نقرا je vois ton visage فالتابل بالعين

والطالب يشرح ما عند خبرا ونا Im'insulte je ونقل ألين

عنى et compte la minute بلعامين

هذوا 3 heures اكواونى بلعين

عشقك راه أكبر فات الوالدين Je vois toute la vie كى تضحك خطره

رانى تسخن كى أتوشيتى بدين Viens ya mon amour وهدرلى هدرا

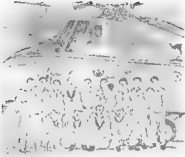
ما تخافش محال ياها وش يبرا ما تخافش محال ياها وش يبرا

هذاي l'Amour ما ليهش ستره

Tu viens dans mes bras ونجب القصر

Serrini bien fort ومشى فا لمره

تقصد بيه bar زهو بالاثنين



حتى l'Mini - jupe عشق الناظرين
ياك مودت لشراف موش حال شين
ويلايكم ياك ربي الوالدين
يمشط l'moustaches فى طولهم شبرين
يطلب البنت العافيه فاندارين
به خوف الرحمن ورد بالميتين
la plupart du jour فى مسجد بابين
وقولها ازهاى ما دام السنين
ولعبتوا برجالنا يا شياطين
ما انقلوا فالدين رانا مسلمين
الحال لى عماناء :

on marche فيه بلا عيتين
 ما شيه ابلأ أحيا باعت الدين
 3 cigares ويـووات sardine
 c'est là qu' elle trouve المحين
 tchi tchi هما امضرويين
 لاخر بيواتي أمن الرجلين
 et chacun d'eux پاس الخدين
 وجعلنا دايم محروقين
 قطينا طار ابلأ جنحين
 c'est location يا معشوقين
 فارتحتي يا نتلي في العين
 et on s'embrasse في قش الدين
 قال انديروا جنحين
 والدوخه اطباع المغرومين
 papa أنقرع طاسين
 et pourquo كي محشومين
 يا تفكرت رب العالمين
 خـر يحكمها كيف اتلين





يا هذا الليل أسهراتنا
هي وأمها عملوا أحيانا
هو يحسب راه في اضمنا
هي بتورنى ديفانا
يا عجه هذا الخياناتا
ابناتنا stage houm أمن انسانا
أ stage مهوش ايلقانا
قالوا كي ران اتقدمنا
وب come ça ران اتقدمنا
يا ذا لبنات ها بركانا
عملكم بان كل ا كوانا
راكم أكلبتوا يا انسانا
soul لى قالت بحيانا
أنييف ما أنييعش الدين

اكتفى بهاتين القصيدتين، وقد ظهر جلياً أن الشاعر أم هاني قد ذهب بعيداً في استخدام الكلمات الأجنبية مع الإشارة أنه الشاعر الوحيد من شعراء المنطقة من انتهج هذا النهج.

وخلاصة القول فيما يخص الخصائص اللغوية، نقول بأن الشعراء قد غيروا في اللغة من حيث زيادة حروف غير أصلية في الكلمات، أو من حيث حذفها وهي أصلية، أو من حيث استخدام الكلمات الأجنبية. وكل ذلك خدمة للهجة الدارجة. ونتج عن هذا عدم تقيد الشاعر الشعبي بالقوالب الجاهزة للغة، فراح يصنعها، بل يبدعها، فصارت بذلك لغة تثرى في كل مناسبة وهذا يمكنه من التعبير في نطاق أوسع، إنه يتناول المعاني التي يريد الوصول إليها بسهولة وينفذ بها إلى العمق بدون أن يتكلف؛ لأنه يسك لغته بيده وهو متيقن بأنه يصنعها ويعلم من شأنها ويزيد من ثروتها^(٥). وما يعكس ذلك تلك الروعة التي لمسناها في الكثير من قصائد شعرائنا.

(ب) وظائف اللغة

لغة وظيقتان، عامة وخاصة. العامة تستخدم فيها الألفاظ استخداماً عادياً. تعبر عن الحقائق كما هي. تتميز بالوضوح والسهولة.

والشاعر الذي يعتمد ما يكون قد استخدم لغة محدودة الأبعاد ومنطقية لا يميزها في الغالب عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية. إن الشاعر هنا يهتم بتجسيد الظاهرة كما تبدو للحواس، فكأنه وصف علمي يقوم فضيلته على واقعية الصور ودقتها. فهو لا يصهر الظاهرة بذاته ولا يتولاها بخياله وعاطفته، بل يقف عند حدودها محاولاً مجازاتها. يرى خلدون الشمعة أن الفرق بين من يستخدم اللغة استخداماً علمياً وبين من

(٥) محبى الدين خريف: الشعر الشعبي التونسي، أوزانه وأنواعه، السدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩١، ص: ١٥.

- (٦) انظر: خلدون الشّعبة: النقد والحريّة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧، ص: ٤٤.
- (٧) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٧٩.

يستخدمهما انفعالياً يكمن في أن الأول مهمم بالتعبير عن قضائيا حقيقية والآخر مهمم بخلق مادة فنية (٦). ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل بأنه: «لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعيشة العادية، فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة» (٧). وإذا فاللغة الشعرية ليست لغة العلم ولا لغة الحياة المعيشة لأنها ليست أداة توصيل، وإنما هي أداة إبداع وخلق، وعلى الشاعر أن يرهف لفته ويشحنها ويفجر فيها من الطاقة التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة وتجسيدها تجسيدا فنياً.

لقد أعطيت اللغة الفنية للشعراء لا لكي يكرروا العالم ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة، وإنما لكي ينطلقوا به ويحرروه، ولكي يقووه في حركيته الداخلية، في ما لا ينتهي، ولكي يظهره باستمرار في صور جديدة.

وفي موزوت شعراء منطقة بوسعادة، نعر على قصائد استخدم فيها أصحابها اللغة العامية. نذكر منهم الشاعر أحمد فضيلي الذي يقول في رثاء الرئيس الراحل هوارى بومدين:

لا ينسى محال فضلو ذا الرجل	كرس حياتو عن وطنو وفناه
خلفو دستور مكتوب أسجل	أو مجلس وطني يخلد ذكراه
خلف غنجازات في الصحراء والتل	مصوبونه من كل فن إلى رضاه
أسم البترول من يد المحتل	أجعلو بين إديك صرت أنت ملاه
أسس شركات وطنيه تعمل	في البناء والتشييد شرعو في مباده
السد الأخضر فيه شارك بالمول	أقرس شجرو فيه أبيدو واسقاه
وجعلك مكانتك بين الدول	عرب أ كفار واحد ما خلاه
أنصر مظلومين أمعاهم واعمل	كل الحركات هبوا لنساده
ها نحن اليوم من بعدك نعمل	يا قائد الأحرار عهدك ما نساه
باسم الشهداء عهدك يكتمل	على الدرب أنسير إلى منتهاه
خلفت الخصال ليئا والمثل	كل المحبين قالوا ما قلناه
أعجز اللسان في التعبير أنكل	آلام الحزن أعليه جاروا يا مقواه
أفقدنا بومدين بالجسد أرتحل	بومدين الأعمال حيه تتفناه
أعزى مجلس الثورة والشعب البطل	أنجب بومدين من صلبوا رباه
أحمد فضيلي بأشعار مثل	الشيء الثقيل هانا ذكرناه
زوال العباد كلش بالأجل	البقاء والدوام كله لاله

لما كان الموضوع موضوع رثاء كنا نتوقع من الأبيات أن تفصح عن تجربة قاسية خاضها الشاعر تتمثل في حزن عاشه إثر هذا الحادث الأليم. وأن تكون لفته راضحة بالحرز،



تمثل الكلمة المفردة صورة شعرية نابضة بالمواعج مخفلة بالأحزان، وإذا بالشاعر يعدّد مناقب الرجل ويشيد بإنجازاته، فلقد أنشأ دستوراً ومجلساً وطنياً، ترك إنجازات، أمم البترول، أسس شركات، كل ذلك كان بلغة الأخبار والحقائق التي لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعاني التي وضعت لها في الأصل، ولا تتعدّى تراكيبها الوقوع على المعاني العامة المألوفة، ولا تعنى صورها وأصاليها التفتّن فيها أكثر ما عنته قولها الجاهزة، وكأن الهدف الأسمى لدى الشاعر كان الإخبار وليس الإيحاء. فأنت تحسّ وأنت تقرّأ قوله: كرس حياتي عن وطني خلف دستور مكتوب أمسجل خلف إنجازات في الصحراء والنل أمم البترول، أسس شركات وطنية. وأن الشاعر يخاطب عقولنا لا حواسنا ومشاعرنا. إن هذه اللغة تقف عند حد الإفهام العقلي، في حين نجد الشعر، يحتاج إلى لغة أخرى تستطيع أن تعبر حدود الإفهام العقلي، ولا تقف عنده بل تتخطاه منطلقة إلى الوجدان، لتنتقل إليها تجربة الفنان وانفعالاته وعواطفه، وهكذا نستطيع القول بأن أول سمات اللغة الفنية هي القدرة على الخروج من نطاق المدرك الذهني وخلق مدركات وجدانية تنقل انفعال المبدع إلى المتلقي المتذوق^(٨).

(٨) محمود ذملي: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٩٤.

إن التجربة الشعرية لا توصف بأنها شعرية إلا إذا تمكّنتها نفس الشاعر تمكّناً كاملاً، ويمكن أن يعبر عنها تعبيراً وافياً، وأن يصورها تصويراً دقيقاً بحيث يتمثلها القارئ كما تمكّنها الشاعر تماماً، وعدته في ذلك الكلمات بمالها من دلالات وإيحاء، الأمر الذي تفقده هذه القصيدة، فلو كان فضيلي قد عزف أبياته وفق لغة نرغنا على معايشة معاناته وتعلمي علينا نوعاً من الإحساس لكان شعورنا بأبياته قد اختلف.

خلاصة القول، إنه يتعين على الشاعر أن يستخدم اللغة استخداماً خاصاً، ذلك أن الكلمات في الشعر يقصد بها ما وراء مدلولها، حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية الباردة مثل وقفة الناثر وإنما يصبح للكلمات في الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي. وللإشارة فإن أحمد فضيلي لم يكن الشاعر الوحيد الذي ظهر في أشعاره هذا النوع من اللغة، فهناك العديد من الشعراء الشعبيين الذين نسجل لهم قصائد من هذا النوع، فعلى سبيل المثال يقول تناح:

قلبي شوق للنبي ميا يصبر	سهل يا رب انزور الحرمين
ما جنيش النوم كليلنا نصهر	بلغ قصدي يا إلهي يا معين
ما يكفيش كئيب نشعر	اخيار الأفعال من شافو بالعين
واجب القول فرض الحج مره فلعر	وقواعد لسلام خمسه معدودين
نشهد بالله والنبي الطاهر	حافظ عصلا هي عماد الدين
الزكاة اظهر المال اكثر	والحج أرمضان علمستطيعين
إذا لبات الروح والمولى يسر	الرجولو بالحاضر ليس بالدين
الطيارة واجدا للى يخطر	تتعلى فنجو بالمسافرين
كل آخر نيسوط فيها متبختر	اطلب ما تحتاج والنظام الزين





سته سوايح ما إحسن المسافر
فلطمار اتشوف خلق الله مكثر
إقيدوك اتروح للنبي الطاهر
تصفا المدينه اتزور لمنور
الوقد إلى جاك مخلص يتحور
روت جنانين بيتو والمنبر
وتأذب كما ول المزور
واتسلم على السيد بويكر
واتسلم على الخلفا عمر
واتزور لصحاب واولايه حيدر
في البقيع اتزور شهادة بدر
إعشو وطن الشرف وبلاد الدين
محطت جدا إجوها طوافين
سيارات في الشوارع موجودين
هانا جينا يا اشفيح المذتبيين
وهل الوصايات مع الوالدين
والسلام اعليه سيد الثقيلين
إوريك باش تدعى قول آمين
بكر بالإيمان أول نصر الدين
مدفونين أمعاه في الحجر لثنين
قطيمه بنت النبي والحستين
فايت ماذا صار فبدرا حنين

وهكذا يحرص الشاعر على ذكر كل ما يقوم به الحاج إلى أن يعود إلى أرض الوطن، إنها مجموعة حقائق لا جديد فيها، مجرد أمور مألوقة وشائعة لدى عامة الناس، وما صيغ عليها طابع البرود أن الشاعر بدا خلالها ضعيف الانفعال حسير الخيال، اعتمد السرد والتقرير، فليس الغرض من الشعر الفكرة الواضحة والشعور المضبوط، إنه لمن الجميل في الشعر أن يلبس ثوباً من الإحياء حتى وإن كان الموضوع مألوفاً. إنه لا ينبغي أن تدع الظواهر الخارجية وفقاً لمفهومها الشائع المقرر، بل نضبط بها مفهوماً جديداً ذاهلاً يتولد من شدة شعورنا به. على الشاعر أن يصف الشعور لا الحقائق. وما زاد من برود هذه الأبيات لغتها القاموسية، فالمعنى القاموسي للكلمة غير قادر وحده على الأداء الشعري للفظ في القصيدة. على الشاعر أن يفجر الألفاظ ويخرجها من دائرة الاستعمال المعجمي الجاف. فاللغة ليست أبداً قوالب جاهزة للمعاني، بل هي كذلك رموز مشعة توحي بالمعنى ولا تصرح به، وتجسد الإحساس وتصوره ولا تخبر عنه أو تقرره. وعليه نقول إن اللغة في الشعر ليست مجرد علامات إشارية محدودة الدلالة بقدر ما هي مجموعة من المؤثرات الحية تثير في ذهن المتلقي صوراً وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره.

الواقع أن القصائد من هذا النوع كثيرة نكتفي بمرض هذه الأبيات، يقول الشاعر قويدر ابن الحاج عطية:

راني خايف من سحابه قريبه
وأبراجها من بعد البيوضه رجعو سود
البراق إريش ليله موديه
وملكو معصف طبق الدنيا برعود
فيض الدردى راه يدى يا ودى
ويح إلى دهماء راح أبلا بارود
ويقول أيضاً :

يا ربي ياخالق البيضه في العش
ويا ساترها في الحماده العريانه
ما ندريش روحها أمتين أتخش
بعد المح أتعود وعيله طيرانه

تبكى وتبكي الناس إلى حضار - وتبكي ناس المحايين بأمانى
رأنا بكينا السجرة والحجرة - حتى بلى راقده فى لسحان

إن لغة هذه الأبيات لا تختلف عما سبق، وضوح وصراحة، الأمر الذى يدفعنا للقول مع سامين عساف بأن اللغة الشعرية لا ينبغي أن تستمد من معجم اللغة المعروف، فتكون بذلك صالحة لكل تجربة شعرية وإنما تستمد من معجم الحالات النفسية الذى يتغير بتغير المبدع وكذا التجربة^(٩). وينتج عن هذا ابتداء صور فنية تقوم على اختراق كل العلائق المنطقية والقوانين المقيدة للغة، والتي نسميها بالصور غير العقلية. وهذه الصور ناتجة عن تفجير الشاعر للغة النص وخروجه إلى لغة جديدة تخالف لغة التواصل. وفى هذه الحالة يغيب الكلام العام وينفجر الكلام الشعرى. ولقد حقق شعراؤنا هذه الفنية فى العديد من قصائدهم، نحاول أن نعرض البعض منها فيما سياتى.

أما الوظيفة الخاصة، فهي التى يتم فيها استخدام اللغة استخداماً فنياً للتعبير عن انفعالات الشاعر ومشاعره وإعادة نقل الواقع برؤية جديدة تدغدغ المشاعر بما توحىه من معان خاصة.

فى كثير من القصائد نجد شعراؤنا الشعبيين يرفضون أشكال التعبير العامة وصيغه المؤلف، فيستخدمون اللغة استخداماً ذاتياً خاصاً بمدعين صوراً غاية فى الروعة والجمال والإثارة، يشحنونها بعواطفهم المتفجرة وينشئون بين مفرداتها علاقات جديدة تثير الدهشة. ولقد كان هذا بعدما أدركوا أن اللغة القاموسية المعروفة إنما وضعت فى الأساس للتعبير عن مجمل الحقائق والمسائل العقلية، فإذا أرادوا اتخاذها لأداء الانفعالات النفسية أحسوا بأنها دون ما فى ذواتهم من قوة العاطفة وحرارة الشعور، لذلك راهاوا يصطنعون لغة أخرى تسمر إلى مستوى ما يحسنونه، وتستطيع نقل ما فى أنفسهم من آثار القوة الوجدانية.

من الشعراء الذين حذفوا صناعة الكلمة فى الكثير من القصائد، الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار الذى نأخذ له هذه الأبيات من قصيدته التى يرنى فيها الرئيس الراحل محمد بوضياف، يقول :

الله لالى نايحه تفجى لهموم واتمجد لفعال تصرخ بحنانا
تبكى وتبكى القلب المردوم واتقلو بالعافيه يا با بانا
ذ المومس إلى قاسنا شقرو مسموم واغرس بين إضلوع للقلب انغانا
ابكى يا بنتى ابكى ما عنك نوم نيكى نا وياك والأم امعانا
أصل الباكى ما اكون إلا معدوم ولى ما بيكيش عن قلبو رانا
ابكى عنو يا اسما من غير اغيوم وابكى عنو بالأرض العطشاننا
وابكى يا شباب حظك عالمرحوم واندب حظك صار فى خير كانا

تبعت هذه الأبيات فى النفس أسمى آيات الحزن والألم، ولقد دل على ذلك اللغة الموطنة، فلقد اعتمد الشاعر سبلاً من الألفاظ الحية، شديدة الزهراء، حيث لا يفأ يشكل منها الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب أبعاد التجربة لقد شحن مفرداته بدلالات

(٩) انظر: سامين عساف : الصورة الشعرية، ونماذجها فى إبداع أبى نواس، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧، ص: ١٧.





شعرية باللغة الثراء والتنوع، ومن أمثلة ذلك: نايحه، تصرخ، بحنانا، الموي، قاسنا، مسموم، أغرس، معدم، أندب. إن كل لفظة من هاته يمكن أن نقول عنها اللفظة الصورة، ذلك أنها تطبع في مخيلتنا أنراً عميقاً، فكلمة نايحه مثلاً كفيلاً بأن تشيع الحزن والألم. فنايحه من النواح، والنواح يعني البكاء الشديد، وهذه إشارة إلى عظمة وهول المصيبة. ثم لننظر إلى كلمتي تصرخ بحنانا فالصراخ معناه ارتفاع الصوت، وارتفاع الصوت يعني الخروج عن المعتاد. أما كلمة أحنانا، فمن الحنان، وهذه تعني اللطافة واللينة، وإذا فالكلمتان متناقضتان، فهما تشيران إلى معنيين مختلفين، فكيف نتصور نحن إذاً أن يكون الصراخ بحنانا! إن من يقرأ هذه العبارة ويتأملها يجد في ذاته نوعاً من التساؤل إذ كيف يكون الصراخ بحنانا!

كذلك قوله: وابكي عنو بالسما من غير اغيوم.

بكاء السماء يعني به الشاعر المطر، لكن اللافت أنه طلب من السماء أن تمطر من غير غيوم، فكيف ذلك؟

إن هذا الربط قد خلق شرخاً وتحطيماً للقوانين الدلالية المألوفة، حيث ربط بين الصراخ والحنان، ثم ربط بين السماء والغيوم فولدت هذه التقنية تعقيداً دلالياً لا نجده في اللغة العادية. وإذا فهناك فرق واضح بين أن نتعامل مع اللغة تعاملاً رجحانياً، وبين أن نتعامل معها تعاملاً تأملياً ذهنياً. إذ لا يستوي مجال التصوير الفني القائم على شعور النفس بمصائبها، وبين التصوير الصناعي المستمد من ثقافة الشاعر الموروثة ذات النمط الرسمي. وكنيجة لذلك يمكننا القول، إن الشاعر حاول أن يعمصر كل إمكانات اللغة وأن يستثمر عطاءها فيجعلها تتجاوز مناطقتها التعبيرية من أجل أن تحيط بكل أعماق التجربة الشعرية وأبعادها.

وإذا كان برعاء البنائين قد توصّلوا إلى أشكال معمارية مخيرة للدهشة والإعجاب بواسطة ما تجمع لديهم من خبرات في هندسة المعمار، فإن الشعراء يختارون الألفاظ، ينسقونها تنسيقاً يكشف عن فكر واع عميق، ويتقدّمون نحو خلق بدیل حي لانفعالات متخمرة عن طريق خبرتهم بالألفاظ وأسرارها وقدرتهم على نظمها، فلفة الشعر ليست مجرد توظيف الكلمة في نسق من الجمل الصحيحة ولكنها كائن يتلبس التجربة. من هنا نقول بأن ثقة الشاعر الشعبي هي التي جعلته يعبر عن ذاتيته بشكل جديد.

لقد أصبحت لديه القدرة على رؤية الأشياء بعين الذاتية المستقلة التي تصل به في كثير من الأحيان إلى درجة الشذوذ والخروج عن المألوف، وبطبيعة الحال فإن الشعراء لا يختارون هذا المعنى لتوليد جمل عبثية ولا إحياء لها، ولكنهم يلتزمون مع أنفسهم ومع القارئ الذي يتوجهون إليه بنصوصهم الشعرية بتركيب عالم إيحائي، أي مضمون محدد رغم انفتاح النص الذي يتقبل تفسيرات متعددة بتعدد القراء^(١٠). وبهذه الرؤية يكون النص الشعري مجالاً رحباً للتعدد الدلالي، وكان النص يبحث عبر هذا التعدد عن اكتماله إلا محدود ولنا في أبيات عبد الحفيظ عبد الغفار ما يعكس ذلك، فهو عندما يقول في البيت الخامس:

(١٠) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٧٢.

ولى ما بيكيش عن قلبو رانا

نحس بأن هناك كلاماً محذوفاً، فكأن شطر البيت يحتاج إلى كلمة عن قلبه وانا، رانا
ماذا ؟

لقد أراد من المتلقى أن يكمل هو نفسه المعنى الشعري، وبالتالي يكون قد فتح المجال
لكل قارئ بأن يتصور ما يريد وما تقتنع به ذاته.

إنه من الضروري أن يشتمل النص على فراغات تكون لدى المتلقى غموضاً ما، فهذا
يضيف أهمية على دور المتلقى في محاولات الكشف والفهم فيتحقق له الشعور بالمتعة
الفنية، أما إذا نظم النص بعلانية شديدة، فإن الأمر سيختلف، يقول أحد المهتمين ، والعمل
الناجح للأدب - على سبيل المثال - يجب ألا يكون واضحاً تماماً في الطريقة التي يقدم بها
عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه . قلو نظم النص الأدبي عناصره، بعلانية شديدة
فإن القصر أمامنا كقراء، إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، أو أن تكون قراء
سليبين إن متعة القارئ حين يصبح منتجاً، وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون
منتجين، أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة^(١١).

(١١) محمود عباس عبد الواحد : قراءة
النص وجماليات التلقي بين
المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا
النقدي ، دار الفكر العربي، مصر،
١٩٩٦، ص: ٢٤ .

كذلك ما يستوفينا في أبيات الشاعر عبد الحفيظ أن لفته امتازت بألفاظ حية ذات
إحياءات صوتية مشبعة التي تترك أثرها في النفس، من ذلك قوله: لالي، نايحه، تفجي،
لهومم، لفعال، بحثانا، تبكي المردوم. وغير خاف ما لهذا المد من أثر، فالحرف الممدود
يحدث ثقلًا في النفس، وهو ثقل دال على فتر نفس الشاعر وضعفها إزاء ما أصابها من
جزع وأسى.

خلاصة القول، إن للشاعر عبد الحفيظ قد حاول خلق جو مأساوي مثير معتمدًا في
ذلك على لغة ابتعد فيها عن المألوف، وأعتقد أنه قد نجح في تجربته؛ لأن الشاعر إنما
يقترّب من جوهر الشعر وحقيقته بمقدار ابتعاده عن اجترار ما هو عادي ومبتذل من الصور
والأخيلة، وبمقدار نجاحه في تشكيل عالم شعري خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد
والخصوصية شريطة ألا يقدم صوراً غير مفهومة حتى لا يتحوّل هذا العالم الشعري المنفرد
إلى جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده في سقيع العزلة الأليمة.

من الشعراء الآخرين، نجد عامر أم هاني يعزف أنغاماً شعرية غاية في الروعة، يقول
في قصيدته التي بعنوان حياة الشاعر:

يا سايلني اعلى حياتي ما تحرص	والشاعر تلقاه وحداني تالـع
انطق فالبائمه ولى تهمس	ودون حياتها فيها جامع
طول احيائي ما انمل ألا نجيس	عاشق في ذاك الكون عاجبني رابع
وكشفتلى أسرار عنى يتفمس	لكن ذا فضاء غرقنى واسع
سقى عنى ذا ارميل فسط نغمس	تلقانى متفرش رايع مائع
الجسم ممدود يظهر لك حابس	والعقل تلقاه اتعلا وموادع
سقى عنى ذا اجيل حجر يابس	يعرفنى مرات للقمة طالع



فى وسط الكهوف تلقانى جالس
 سقى عنى ذا اسهول أما تلبس
 فرشلى نوار للأرض أمحرقص
 تعجبى لمروج بالصابه تنعم
 سقى عنى ذا الغيب أما تفرس
 اصنوبر متحوف فالطول أمعرص
 ونأى متوسد ساعه تنعم
 بنغام الطيور رانى نتونس
 جاهل ذا الأصوات عنها نجوس
 سقى عنى واد حجر مسلح
 وتخرخر لمياه فاجريه تفرص
 لعنصر فى شقها رانى نجلس
 ماه أنبع كى الثلج لى ضرص
 وسقانى ماه البارد ما يحبس
 كلمنى بصوت فى وذن يهمن
 يا عنصر وعلاش فى قلبى تفرص
 زاد تحفه ذا انخول المقرص
 سقى عنى ذا شطوط فيها نجلس
 انشوف السماء فى وسط غاطس
 انمرحب بالموج كى جأى إداوس
 الماء يردد بيه زهوانى يرقص
 يعجبى عوام دارق وغوص
 الشاعر تلقاه فى بحر دايس
 أسقى عنى ليل مظلم أدامس
 القلم بكأى فى الورق يدرس
 سقى عنى نجم فالليل امعرص
 بالقمر مفروم عمرى ما تنعم
 سقى عنى اكتاب رى يا فارص
 كتب التاريخ والسيره ندرس

انفكر فى ذا الكون أضع الصانع
 ذا فصل الربيع يسحرنى رابع
 ودالى عقلى ابلون كى ساطع
 محلا بن نعمان فيها كى فازع
 ذا شجر العرعار والصرول طالع
 يتمايل للريح تلقاه أمطاوع
 رقدنى صوت أشجر ونا سامع
 كى غرد لمام صوت يتقاطع
 وعلى كشف أسرارهم رانى طامع
 شلالات أمصاويه ماها فارع
 حوت يلعب بيه فالقلته شابع
 نتأمل فى رينا ماذا بادع
 خارج بين أشجار ابلون لامع
 وسقت أبيات من شعر الواقع
 قالى نا طيب أمأى ضابع
 هانى أنالك أشعري ضابع
 رمز الصخره زيد شجاع أجابع
 بحر أميل فيه لكان الطالع
 يظهر مقرونين فالبعد الواسع
 وذا راجع تصيبى فيه أنوادع
 زاد إبلص بيه للشمس طابع
 واخر بشكات ابحت والع
 ولى جاهل راه مبهور أخالع
 نبات انصفى انشوف لكلام النافع
 ننسج فى لبيات ونزيد انراجع
 زاهى فى سماه أعريض أشامع
 هو هارب لاحق فيه أتابع
 من أى القرآن تلقانى خاشع
 كشتلى لى عندنا منسى ضابع

تعكس القصيدة كما هو ظاهر نظرة الشاعر إلى الحياة بصفة عامة، فلقد أراد أن يصور حياته وأن يسجل كل ما يتراءى أمامه وما يحسه ويشعر به، وأعتقد أنه قد وفق إلى حد كبير في اختيار صوره بما قدم من مشاهد مثيرة تنقل المقلتي إلى ما وراء المادى، فهو لم يقف أمام الأشياء وينسخها نسخاً بل نفذ إلى روحها وغازلها، فالصورة الفنية لدى الشاعر الحديث لا تنفك أمام الأشياء المادية لتتسخها بل تتعدها، فتروى بذلك الحالة الشعورية واللحظة الانفعالية المستمرة في ذاته. ومن هنا، فإن القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية، وتعيد للكلمات شعلتها التي خدمت^(١٢).

(١٢) رجاء عبيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٥، ص: ٣٩١.

لقد تلبس أم هاني الموضوع حتى أصبح الشاعر والنص في ذات الوقت، لذلك بدت معاني شعره غير منفصلة عن التجربة، إنها جزء من حالاته النفسية. ومما زاد الصورة إثارة وعمقاً وجمالاً حسن توظيف اللغة، من حيث قوة دلالتها وجمال موسيقاها، فأحدث هذا التناقص بين حركاتها وحركة العواطف المتأججة بداخله ضرباً من الاتفاق والانسجام. لقد اعتمد الشاعر سبلاً من الألفاظ التي جسدت ما تولد في وجدانه من صور وخيالات وأحاسيس في لحظة الإبداع. ومن هنا نفهم كيف تنفذ الصورة إلى النفوس ويدرك المعنى الشعري إدراكاً حسيّاً في لغته التصويرية التي تجسد فيها، لقد اختار الألفاظ بعناية شديدة ومن ذلك قوله: ما تحرص، تالغ، انطق، ينفخ، نغمس، مودع، تلبس، تنص فإزع، امبرص، نجويس، ضرس، تفرص، مقرنين، إدروس، يرعد، بكأى، يدرس نفسج، امبرص، فلو عدنا إلى هذه الألفاظ لأدركنا أن الشاعر قد اختارها اختياراً بحيث الواحدة منها تجسد أحوال الذات تجسداً دقيقاً. فمثلاً لو قال ما تهتم بدلاً ما تحرص. وقال سائر بدلاً من تالغ، وقال يقول أو يخبر بدلاً من ينفخ وهكذا. لكان الكلام عادياً لأن ورود الكلمات (تهتم، سائر، يخبر) عادى ومألوف لا يثير أى اهتمام، لكننا عندما نقرأ أو نسمع: تحرص، تالغ، ينفخ، نجد أنفسنا نتساءل عما أراده الشاعر، إننا نتوقف برهة من الزمن نحاول إدراك المعنى المراد، إن ورود هذه الكلمات ليس عادياً. وهكذا الحال مع بقية الألفاظ التي تشكل الواحدة منها فضاءً واسعاً من الشعرية. كلمة تلبس أو تنفخ مثلاً نجدهما في المعجم لغنى تعبير، لكنهما في القصيدة لغتا خلق، ودون شك أن هناك فارقاً بين اللغتين في كون لغة التعبير تنبع من موضوعية المعنى المثالي، أما ذاتية التجربة، فهي تحمّل الكلمة بعداً نفسياً هائلاً متنوع الدلالات، ثرى العطاء. من أجل هذا يظل الشاعر المبدع في عراك مع اللغة، لكي تكون ذات سحر ينفذ إلى كل شيء، فأنت تجد نفسك مذهولاً أمام استعمال الشاعر لكلمتي تلبس وتنفس، إذ كيف تلبس السهول وتنفس الصابة. فنحن لم نتعود من الشعراء الشعبيين أن يعطوا هذا العمق والبعد لكلماتهم. كما لم نتعود منهم قول :

ماه إنيع كى الثلج لى ضرص

مزاد الشاعر أن يقول بأن الماء بارد جداً، لكن برود هذا الوصف حمله على الإيحاء به دون التصریح.

هكذا تظل اللغة الشعرية لغة اختراق لا لغة انساخ، بمعنى أنها تعادى المؤلف وتنبق بالمخالفة، لأنها تأخذ شكل الموهبة التي تستخدمها. إن التراث اللغوى أثبت ما يكون بكومة مرتفعة من الرمل، تتكون من حبيبات لا حصر لها من الكلمات المعجمية أو حتى غير المعجمية - الدارجة - في بعض الأحيان وعن طريق تفجيرها تشكل هياكل جديدة لم

يألفها المتلقى، وهذه الأشكال هي بعينها التي تفجّر النص تفجيراً، وإذا أراد الشاعر أو الشعراء أشكالاً أخرى، ذهبوا إلى بعثرة الكلمات ثم لملتتها في أشكال أخرى تخلفها النفس ويمليها الموضوع.



إنه يتعين على الشاعر أن يستغل كل ما يسمح به الموروث من استكشاف مساحات بكر في إمكانية لإحياء علاقات جديدة بين الكلمات. إنه إيمان الفكر في استغلال اللغة للشعر دون أن يفقده... ها وغنائيتها. على الشاعر ألا يبقى أسير ما هو مألوف، ويقف عند المتعارف، بل يوجد نفسه تعابير وصور تكون غير موجودة للينة. وما ذلك إلا ليستخرج لنفسه أنماطاً تصويرية تصل بها إلى ما يريد من معان. وفي قصيدة أم هانئ نجد أكثر من مثال على ذلك، فهو عندما يقول في البيت الرابع:

وكشفلى أسرار عنى يتنفس

ويقول في البيت السادس:

العقل تلقاه اتعلا وموادع

ويقول في البيت الثالث والعشرين:

يا عنصر وعلاش فى قلبى تقرص

ويقول في البيت الثامن والعشرين:

الماء يرعد بيه زهوان يرقص

ويقول في البيت الثالث والثلاثين:

سقى عنى نجم فالليل امعرس

يكون قد خرج عن المألوف، فالكون يتنفس، والعقل اتعلا وموادع، والعنصر يقرص، الماء يرعد ويرقص، النجم امعرس. إننا لا نجد هذا التصوير في لغة العامة، بل عند الكثير من الشعراء.

لقد تقدمت طائفة من الشعراء الشعبيين خطوات في مجال اللغة، لتتسع بذلك رقعة الأرض التي تنتشر فوقها معانيهم، تاركين كل الدلالات المحدودة خلفهم، وبهذا يمكن تمييز الفن الحقيقي، فهو الذى لا يكتفى بما هو مألوف، وإنما يتميز بطاقة الخلق، فالمألوف يعنى التكرار، أما الخلق فيعنى التجاوز والاختراق.

وعندما يقول أم هانئ في البيت الثانى:

إنطق قابلكمه ولى تهمس

يكون قد انفتحت إلى تقنية شعرية ذات أثر عميق، إنها إشارة إلى خلق الحياة على المحسوسات الجامدة والمخلوقات الصامتة، فيخلق عليها صفات الإنسان. إنه التشخيص الذى يجعل الأبيكم يتكلم والجامد حتى يتحرك. فالشاعر يفيض على الأشياء بذاته حتى تطالعا بأحداق وملامح إنسانية تضحك وتبكي بل تتكلم تماماً كما هو الأمر في البيت الثانى والعشرين حين جعل الشاعر عنصر الماء يتكلم ويخاطبه، ويقول من دى حشاشه شعور تهمس

كلمنى بصوت فى وذنى يهمس . . . قالى نا طيبب أمأى ضايح

ويقول كذلك في البيت الثاني والثلاثين:

العلم بكأى فى ورقى يدرس

إن اللغة عند أم هانئ إكتشاف فى رائع، يتسع للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فالكلمة عنده ذات قيمة إيحائية خاصة يوظفها خدمة لفرض تتحكم فيه الذات التي تعانى. إننا نحس بحق بأن كلماته أشياء وليست وسيلة للتعبير عن أشياء، فهو لم يستخدمها ولكنه يخدمها، وبذلك تنمو نمواً خلال تجربته فتتحول من مجرد كلمات وحشية - حتى وإن كانت تحمل دلالة ذاتية - إلى كلمة مستأنسة مريحة مشعة بما اكسبها من ظلال نفسه. ولذا أن نتأمل قوله فى البيت الواحد والعشرين:

وسقانى ماه البارد ما يحبس وسقيت أبيات من شعر الواقع

لنكتشف صورة رقيقة رائعة فيها حنان ودفء، والسرى فى ذلك كلمة سقى، إنها كلمة عادية تؤدى المعنى بشكل مباشر، لكن الشاعر وطفها وتوظيفاً خاصاً وخدمها عندما سقى العنصر أبياتاً من شعره. هكذا فالكلمة - فى اللغة الشعرية - تكتسب معنى جديداً، إنها عبوة ناسفة تتفجر معنى وظلاً وصورة، تفرغ من شحنتها الموروثة الجامدة، إنها طاقة ديناميكية من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادى المألوف لتسبق الزمن المباشر بكثافتها الرؤيوية وأبعادها الجديدة^(١٣).

(١٣) ساسين عساف: الصورة الشعرية،

ص: ١٥.

هذه هى اللغة التي يستخدمها الفن، أو التي تجعل الأدب فناً. أما اللغة العامة، فإنها لا ترتفع بالأعمال التي تعبر عنها إلى مصاف الأدب الفنى، وعليه فإنها تكون عاجزة عن أداء مهمة الفن فى الحياة إنها ذات دلالات محدودة لا تخرج عن مناطقها التعبيرية. وإذا فالفرق واضح بين اللغتين العامة والخاصة. وإذا كانت اللغة العامة بهذه البساطة والبرود، فهي تبقى أهم من لغة ثالثة ونعنى بها اللغة المبهمة، والتي سنكون محور حديثنا فى العنصر الأتى.

القصوى:

إذا كان شعراء اللغة العامة قد قدموا المعنى المباشر فى اللفظة، مما جعل قصائدهم تفقد قدرتها على الإيحاء والتمدد فى وجدان المتلقى، لأن التركيب اللفظى فى بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها والانفعال بها، فإن هناك طائفة من الشعراء ذهبت إلى أكثر من ذلك. بحيث أفرطوا فى طلب الشعر إفراطاً مخلأ، وخرجوا عن الإطار الفنى الحقيقى للشعر، فألفيت بذلك مسافة التفاعل بين النص والواقع، بين الشاعر والمتلقى، فصارت النصوص لا تتفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال فى ذاتها ولذا فيما خلف شعراؤنا أكثر من مثال على ذلك، يقول الشاعر محادى أحمد بن الجندى رائداً زوجته وطفليه:

المسعود إلى ما يحوس يا لحباب	سعاش أو خطره إيدأتو مولاها
جيت اتحوس فى مراكز بوقرنين	قير الجره والميراقد نلقاها
أشظفنى هذا النجج بأجحاف أو قبل	وخلينا نعجه وخرفان أمعاها
مثلك يحضر فى الحكومه يا خلقه	وجاء متبدل من أبلاد أو خلاها
ينعل جدو وقا يشابه فى ولفى	وأم أولادى قاع لامن يصفاهها



إن كان المعنى واضحاً في الأبيات الثلاثة الأولى - حتى وإن قبلنا تشبيه الشاعر زوجته وطفليه بنجعة وخروفين - فإن البيتين الأخيرين لا يؤيدان معنى مفهوماً، فما دخل الحكومة في الرثاء؟ وما أهمية حضور زوجته - إن كان يقصدها - في الحكومة؟ ومن الذي جاء متبدلاً من بلاده وتركها، ثم ترك من؟ وبعد ذلك يقول ينعل جدوقاً يشابه في ولقى، فمن الذي يشبه ولقه؟ أسئلة كثيرة تطرح لأن المعنى مبهم، والإبهام لا يمثل أى صفة فنية على الإطلاق، ومن السهل أن نعدده صفة سلبية في الشعر، أى شيئاً معيباً، (١٤).

(١٤) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص: ١٩٠.

كثيراً ما يكون الغموض عبثاً في الكلام وفضولاً في القول، فنكون النتيجة أن نقرأ غربة المتلقي عن النص، فيؤول النص إلى فقدان هويته بما هو نص أدبي جمالي.

إن مثل هذه اللصوص لا تحقق ذاتية المتلقي، فهي لا تستدعي خبراته ومهارته، وبالتالي فهي لا تنهض به إلى مهمة الكشف والإبانة.

ونلتفت الانتباه إلى أن المقصود بالغموض هنا ذلك النوع الذي يولد الاستغراق الذي يستحيل معه استيعاب التجربة الفنية.

أما النوع الثاني الذي يمنح النص طاقات دلالية واسعة ويفتحه على احتمالات عدة للقراءة وللأرسل، فينبغي أن يجعل الشعراء على توفيره في نصوصهم، فهو مطلب أساس وضرورة فنية ملحة. فهذا الغموض يعطي الحيوية للنص الشعري ويجعله قابلاً لتعدد القراءات قابلة تدل على شعرية، وفي ذات الوقت تكشف على خصوصية الغموض الذي داخله، عندها يتحول الغموض من عنصر هدم واستغراق إلى عنصر بناء وإيعاء، فيجعل من النص علامة من علامات سمو الكلام . هذا هو الغموض الواجب توفيره في الشعر.

يقول الشاعر بشير مفتاح:

أيدى في الخدمة وعيني بين اثنين أهلى فى لبلاد وأهنا حراسى
وذهنى شارده راح يبحث عليقين واليقين أنا شريت فى كاسى
ظنيت الصواب فى ذلك اللعين ألقيت شيطان كيفاش نواسى
بدايات شوق ونهاية أنين مرض ما عند دواه الفرماسى
أنا من الغريه صبحت عبيدين عبد نفسى وعبد جسم بلا راسى
مانى بالأولاد خلّيتهم ضايعين مانى بالوالدين مانى باحاسى

النظار في الأبيات يجدها مزدحمة بالاحتمالات غنية بالدلالات تومئ ولا تبين ولكنها في النهاية تهدي إلى اليقين. الصورة هنا تنحو منحى يميل إلى الغموض، ويتمثل ذلك في قول الشاعر في البيت الأول:

أيدى في الخدمة وعيني بين اثنين أهلى فى لبلاد وأهنا حراسى

القراءة الأولى تبحث في نفوسنا نوعاً من التساؤل والدهشة، إذ كيف تكون عينه بين اثنين، لكن بعد التأمل ندرك أن المقصود بعينه فكره، وعندها تتضح الفكرة، ففكره أو باله مشغول وموزع بين أهله وبين رؤسائه في العمل.

كذلك قوله بعد ذلك في البيت الثاني :

واليقين أنا شريت في كاسي

فهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر لاستجلاء المعنى، إذ كيف يشرب الشاعر اليقين في كأسه ؟ ! .

الصورة الثالثة التي تحقق الغموض نجدها في البيت الخامس عندما يقول :

أنا من الغريه صبحت عيدين عبيد نفسي وعيد جسم بلا راسي

دون شك أن قوله: عبيد نفسي يقصد به أن التفكير قد ملكه واستولى عليه فأصبح حبس هذا التفكير لكن ماذا يقصد بقوله عبيد جسم بلا راسي؟ إن هذه الصورة تجعلنا نتوقف عند أبيات بشير مفتاح وتدفعنا للقراءة مرات لاستجلاء الغوامض وكشف المساتير، إنه يمنحنا الفرصة لممارسة خيالنا وتحقيق ما نريد من متعة جمالية. إذاً، فلقد لعب الغموض نوعاً من الغواية الشعرية التي لجأ إليه الشاعر؛ لكي لا يكشف عن أفعنه ولكي يحتفظ بلبلة سره الفنى في ذات الوقت. لقد استطاع مفتاح أن يستعمل الغموض على أنه حامل لقيم فنية وفكرية لا يقوى عليها التعبير المباشر.

ونشير إلى أن هذه التقنية - الغموض - لا تنأى للشاعر عفو الخاطر، فهي تحتاج إلى معاناة كبيرة وجهد في الاطلاع، وخبرة في التعامل مع اللغة، فالشاعر مبدع وفي ذات الوقت قارئ ممتاز خبر اللغة وعرف كيفية تشكيلها بما يمنحه القدرة على منح مفرداته حياة جديدة .

هكذا، فلقد رأينا كيف نجح الشاعر الشعبي في أحيان كثيرة في استخدام لغة موحية بعيدة عن التقريرية والمباشرة والابهام في آن واحد. وهى اللغة التي قادته إلى إنجاز صور شعرية خاصة خصوصية الرؤية والتفكير لديه. لقد اهتم الشاعر الشعبي اهتماماً بالغاً باللغة سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب، فذهب في كثير من المرات إلى شحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء.

وفي آخر حديثنا عن اللغة، نقول بأن لدراستها أهمية كبيرة فهي تساعد على فهم الصورة الفنية وهى وسيلة الشاعر في تشكيل هذه الصورة ومن خلالها نكتشف خصال الشاعر النفسية والاجتماعية يقول بودلير: « ينبغي علينا لكي ننفذ إلى روح الأديب أن نفتش عن الكلمات التي يكثر من استخدامها في أعماله، إن الكلمة تكشف عن الفكرة التي تتسلط عليه،^(١٥) .

هذه إذاً طبيعة اللغة التي ميزت الشاعر الشعبي، فلقد كانت بحق الوعاء الحافظ للفكرة التي قدمها لنا .. والترجمان الصادق الدقيق لمواقفه ومشاعره، والمصور الحقيقي لخياله^(١٦) .

(١٥) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٧٥.

(١٦) العربي دحور: بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦، ص: ١٤.



الشعر الشعبي الجزائري:

البداية ومراحل من المسيرة

أحمد قنشوية(*)

(*) أستاذ مساعد - جامعة زيان عاشور - الجلفة
- الجزائر.

من الحقائق المتفق عليها عند الدارسين للأدب أن الشعر الفصح عند كل الأمم تقريباً، يوازيه شعر شفوي شعبي، يستمد لفته من الدارجة الغالية على عامة الشعب، ومضامينه من أفكارهم ومعتقداتهم وهمومهم وأفراحهم، وهكذا عرف الشعر العربي الفصح - قديماً - شعراً شعبياً موازياً، منه التكان وكان والقوما والمواليا والدوييت والزلجل ... إلخ.

وإذا كانت ظروف وأوليات هذه الأنواع الشعرية في المشرق والأندلس واضحة، فإن الباحث عن أوليات الشعر الشعبي في أقطار المغرب عموماً، وفي الجزائر بشكل خاص، لا يعثر على شعر من هذا النوع قبل مجيء الهلاليين، على الرغم من وجود قصص شعبي وأنماط من الفنون الشعبية [الأمازيغية]^(١).

من ثم، يصل الباحث إلى حقيقة مغادها أن الهلاليين هم الأوائل الذين نشروا قصائد عربية خالطها بعض اللحن في ربوع المناطق الجزائرية التي استوطنوها في القرن الخامس الهجري، وهم الذين أسهموا بدون شك بقدر وافر في إتمام مسيرة تعريب أقطار المغرب باختلاطهم بسكان المناطق القريبة والدانية، وساعد على ذلك الانتشار السريع والتنقل المكثف للغرب للهلالية في عهد الدولة الموحدية،^(٢).

وإلى جانب ذلك، نقلت القبائل الهلالية مظاهر حياتها الثقافية بما في ذلك أدبهم الشعبي الشعري والقصصي (الذي كان بدوره شعرياً قبل أن يتحول إلى السيرة الهلالية للثغرية المعروفة)^(٣)، بل إن دارجتهم نفسها أثرت في الدارجة [الأمازيغية]: «حتى قيل إن اللغة الدارجة المغربية تعبير أفصح اللهجات العربية»^(٤).

وفي مقدمة ابن خلدون كلام في هذا الشأن، فهو ينكر أن هذا النوع الشعري انتشر عند المشاركة أولاً، ثم عند المغاربة بعد مجيء الهلاليين إليهم، إذ قال: «فأهل أمصار

(١) ينظر: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، التلي بن الشيخ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠، ص ٢٢.

(٢) القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ريزلين نيلي قريش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٠، ص ٦٧.

(٣) ينظر: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، عبد الحميد ورس، دار المعرفة القاهرة، ط٢، ١٩٦٨، ص ١٤١.

(٤) موسوعة تاريخ المغرب العربي، عبد الفتاح مقلد القنيسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٤١٤/١٩٩٤، ج ٣ و ٤ ص ٢١٠.

المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي، وربما يلحنون فيه الحاناً بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية⁽⁵⁾.

(٥) المقدمة، ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط ٧، ١٩٨٩، ص ٥٨٢.

ويورد أمثلة لهذا الشعر تعود إلى زمن بداية استقرار الهلاليين في منطقة المغرب العربي بعد أن زحفوا على القيروان سنة ٤٤٩هـ، وعلى الجزائر سنة ٤٦٠هـ؛ منها هذه القصيدة لشاعر هلالي مجهول يصف رحلة قومه إلى المغرب قائلاً:

وَأَيُّ جَمَلٍ ضَاعَ لِي فِي ابْنِ هَاشِمٍ

وَأَيُّ جَمْعٍ تَبَاعَ قَبْلَى حَمَلَهَا

أَنَا كُنْتُ وِيَاةَ فِي زَهْوِ بِيْتِنَا

عنائی لحجہ ما عنائی دلیہا

وَعَدْتُ وَكَأَنِّي شَارِبٌ مِنْ مَدَامِهِ

قهوة ما قسدر من يميلها

أو مثل شحطا مضیون كبدھا

غريبًا وهي مدوخة عن قبيلها

أمرت قومي بالرحيب وبعروا

وقــوة (٦) .

(٦) المصدر نفسه، ص ٥٨٢.

ويضيف ابن خلدون أن بني هلال بدأوا يلغون آذآك في فهم الشعرى الشعبي فأخذوا يلغون على الرىاعى والخماسى، حين يقول: «ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به معصبا على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويته، ويلتزمون التقافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة، شبيهاً بالعرب والمخمس الذى أحدثه المتأخرون من المولدين، ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة»^(٧).

(٧) المصدر نفسه، ص ٥٨٣.

ويعنى أيضاً فى الدفاع عن هذا الشعر، ورد أقوال من أسقطوا من قيمته وعدوا لفنّه غريبة عصبية على الفهم وخالية من عنصر الفن، فغياب الإعراب حسبه لا يعوز الكلام بلاغته التى هى مطابقة الكلام للمقام فحسب، ويرى أن هؤلاء الشعراء على الرغم من أن كلماتهم أغلبها ساكن، إلا أنهم يميزون الفاعل من المفعول بقرائن كلامية أخرى سوى الإعراب (٨).

(٨) يُتَخَرَّجُ: المَصْدَرُ نَفْسُهُ، ص ٥٨٣.

بعد أن انتشرت اللغة العربية ومظاهر ثقافتها وتواصل دخول اللحن عليها واصل الشعر الشعبي - أو المالحون كما يسميه البعض - مسيرته، وارتبط أكثر ما ارتبط بالحلقات الحاسمة في تاريخ الجزائر، لاسيما عند تعرضها لحملة الغزو. إذ وقف الشاعر الشعبي ليسجل حملات الصليب، ودعا بقصائد حماسية إلى رد هذا العدوان والانتصار للهلال في مواجهة الصليب، واعتبر الشعر وسيلة من وسائل الدعم والتجديد للشعب من أجل الحفاظ على هويته.

ولعل أقدم قصيدة سجلتها الذاكرة الشعبية وداوين الشعر الشعبي قصيدة الولي المتصرف المجاهد، الأخضر بن خروف الأدرسي المغربي،^(٩) الذي حضر موقعة

(٩) شاعر شعبي وفقيه منصوف عاش في القرن التاسع للهجرة وكان ميلاده في أواخر القرن الثامن الهجري، وعمر طويلا (١٢٥ سنة تقريبا)، وفي عهده دخل الأتراك إلى الجزائر وطهرها من الاستعمار الإسباني، ويقال أن نسبه شريف ينتهي إلى السيدة فاطمة والسيد علي.

ينظر: مقدمة ديوان سيدي الأخضر
بن خلوف (شاعر الدين والوطن)،
جمعه وقمه: محمد بن الحاج الغوثي
بخوشة (ابن خلدون للنشر والتوزيع،
تلمسان، ٢٠٠١)، ص ٢٣ / ٢٥.

مازغران سنة ١٥١٨ بين الإسبان بقيادة شظاظوش والجيش الجزائري التركي بقيادة حسن باشا - نجل خير الدين - . وقد أبلى الشاعر فيها بلاءً حسناً، كما سجلها في قصيدة كاملة هي: «قصة مازغران»، يقول في بعض أبياتها (١٠):

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٨٢

يا فارس من ثم جيت اليوم

غزوة «مزرغان» معلومة (١١)

يا عسجلانا رِيض المجوم

رايت جناب الشلو موشومة (١٢)

يا سايلني عن طراد اليوم

قصة مزرغان معلومة (١٣)

يا سايلني كيف ذي القصصة

بين النصراني وخير الدين (١٤)

اجتمعوا في برهم الأقصى

بجيش قوى جاوا متهددين (١٥)

ترى سنقون الروم محترسة

صبحوا في العنا أعداء الدين (١٦)

وفي آخر القصيدة، يسجل انتصار الأمير حسن بن خير الدين في الواقعة ويثني عليه، إذ أنه أرجع للبهجة (وهو اسم للعاصمة الجزائرية) بهجتها، وفاز بغنائم الحرب. يقول الشاعر (١٧):

الأمير حسن يوم مزرغان

أخلف الثار من العدو تحقيقي

رجع للبهجة عاصمة البلدان

بغنائم شتى ونصر لبقي

أدعوه يا ناس بالفقران

يجعل له ربي مسسلك وطريق

كما سجل شاعر آخر هو «ولد عمر» حدثاً خطيراً عاشته الجزائر في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي حين قصفت الدانمارك الجزائر بالقنابل سنة ١٧٧٠، فقال الشاعر في ذلك (١٨):

بسم الله نبدا على وفا

ذا القصصة تعبينانا

(١١) مزرغان: هي قرية غرب مستغانم

في غرب الجزائر كانت تابعة لعمالة

وهران. وقعت معركة مزرغان في عهد

حسن باشا المتولي على الجزائر بأمر

من سلطان اسطنبول (١٥٥٧ - ١٥٦٧).

وفي سنة ١٥٦٨ أراد الإسبان الاستيلاء

على نواحي وهران ومستغانم، فردهم

خائبين حسن باشا ومن معه من قبائل

العرب والبربر، وعلى رأس جيوش

إسبانيا لوكنت دالكوديت Le conte

alcaudete

(١٢) الملجوم: الفرس. الشلو: ما يضع فيه

الفارس زاده. موشومة: بها علامة

لشدة السير في ساحة القتال.

(١٣) يا سايلني: يا سألني.

(١٤) النصراني: الكونت دالكويت قائد

الحملة. خير الدين: قائد الجيش

الجزائري.

(١٥) برهم: بلاد الإسبان. متهددين: أي

معدون مسممين على استعمال

الجزائر.

(١٦) العنا: الميناء.

(١٧) ديوان سيدي الأخضر بن خلوف،

ص ١٧٨.

(١٨) المقاومة الجزائرية في الشعر

الملحون، جلول يس وامقران حناري،

المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

١٩٧٥، ص ٢٩٠.

قصة ذا اليونية، المتلفه

كيف جسابوها اعدانا(١٩)

(١٩) اليونية: القنبلة، وهي كلمة أجنبية تا
. bombe

وأضحى وعلى البعد واقفا

ما قـرب لحـذا

يا ربي يا عالم بالخفا

أهزم جيش اعدانا

يا ربي يا عالم بالخفا

إلى أن يقول:

استمع يا قوم ما طرا

فى هذه القصة نعيده

قصة ذا الكفار ظاهرة

«الدممارك، أخزيو جـده

الكفار ابليس غـرمهم

ظنوا فى البهجة مشوشة

ثم يذكر تاريخ الواقعة بالتقويم الهجرى، حرصاً على التوثيق التاريخى كعادة أغلب الشعراء الشعبيين، حين يسجلون أحداثاً تاريخية، فيقول:

تمت هذه القصة الموافقة

فى شهر «الميلود» عن يقين

بعد المائة والألف لاحقة

فى الرابع من ثمانين

تاريخ اليونية المحتقة

سقط ظاهراً يا سامعين

«ولد عمر، يبقى كيما شفى

تدعوله بدعاً ظاهرين

وكذا حين احتلت مدينة الجزائر كان الشعر الشعبي حاضراً يسجل للتاريخ الكارثة التى حلت بالأمة بحزن وأسف، فهذا الشاعر عبد القادر أحد شعراء العاصمة وأعيانها يقول فى ذلك شعراً، يذكرنا برثاء المدن والممالك عند شعراء الأندلس، يقول الشاعر(٢٠) :

الأيام يا إخوانى تبدل ساعتها

والدهر ينقلب ويولى فى الصين



(٢٠) مجلة آمال، عدد خاص بالشعر
الملحن، إصدار: وزارة الأخبار،
الجزائر، عدد ٤ ، نوفمبر/ ديسمبر من
. ٧٣

بعد إن كان سنجاق البهجة ووجاها
الأجناس تخافها في البر ويحيرين^(٢١)

سنين راد ربي ووفى ميجالها
وإعطاوها أهل الله الصالحين
الفرنسيين حرك لها وخذاها
لا هي ميات مركب لا هي ميتين
بسفايته يفرص الحرب قبالتها
كي جاو في البحر بجنود قويين
غاب الحساب وأدرك وأتلف حسابها
الروم جاوا للبهجة مشتدين

راني على الجزائر يا ناس حزين

وقد تلقف الرواة الشعبيون هذه القصيدة وأنشدها المذاهون في الأسواق والمناسبات الأخرى، وأخذوا يحركون نفوس المستمعين من خلالها، لاسيما بالتركيز على بعض مقاطعها، مثل قول الشاعر:

موت الجهاد خير من حيين

بل اعترف بعض الأوروبيين أن القصيدة ساهمت فعلاً في إضرام نار الثورات، كفورة بن زعمون سنة ١٨٣٠، وثورة ميلانة سنة ١٨٥٦^(٢٢).

كما كانت للقصيدة فائدة تاريخية إخبارية، فقد نقلت كيفية تعامل الناس مع الاحتلال، وحالتهم النفسية، وإصرار العدو على قهرهم، وأبدعت في المقارنة بين حال الجزائر في عهد الأتراك، حين قال الشاعر (ذاكراً الاسم القديم للجزائر «مزغنة»).

«مزغنة» سلطنة المدن الجملة

الأجناس تخافها في البر ويحيرين

وبين الجزائر المحتلة:

زال الكلام عنها يا مسلمين

وذكرت للقصيدة موقف اليهود من الاحتلال، وهم الذين عاشوا تحت أكتاف الجزائر أميين، فقد كانت نساوهم تزغردن فرحاً بالاحتلال، كما يقول الشاعر:

حتى اليهود فرحوا لينا

ونساهم الكلاب تزغرت

كما كان الشاعر الشعبي الجزائري ناطقاً باسم مقاومة الأمير عبد القادر، فحين بوع هذا الأول من طرف القبائل أميراً للمقاومة، أفرد الشاعر ابن عبد الله قصيدة لهذه المناسبة قائلا^(٢٣):

(٢١) سنجاق: اللواء من الجيش.



(٢٢) مجلة آمال، مصدر سابق، ص ٧٣.

(٢٣) المقاومة الجزائرية في الشعر

الملحن، ص ٢٩.

اعطاوه السر وطابعه مزمز

نصروه الأعراب وياعسوه الأنجاب

قضايا ومفاتي، شيوخها وعالم



(٢٤) شعر المقاومة الجزائري، صالحي

خرفي، المؤسسة الوطنية للكتاب،
الجزائر (ت)، ص ٧٩.

وهكذا، يلاحظ المتأمل في هذه النصوص المذكورة آنفاً، ونصوص أخرى لم نوردها، إن الشاعر الشعبي أدى في كثير من مراحل التاريخ الجزائري دوراً وظيفياً هو دور المؤرخ والموثق للأحداث التاريخية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلادي، بل إلى تاريخ استقلال الجزائر، فهو يذكر في نصه الشعبي الأحداث والتواريخ والأشخاص والملابس المتعلقة بالحدث، وكذا السياق الاجتماعي والنفس الذي رافق الحدث، «لقد يجد الشعب متنفساً لمكوناته إلا في القصيدة الشعبية تسير بها الركبان وتتجمع حول راويها الحلقات يتغنى بها الداح في كل شعب من شعاب الأرض الجريحة، ليصنعها ضماداً على شفاف كل قلب مكروم» (٢٤).

ونحس من خلال النصوص أن الشاعر لم يكن مؤرخاً فحسب، بل كان داعية للجهاد والكفاح، محاولاً إعطاء صبغة دينية حضارية لصراع الجزائريين مع قوى الاستعمار عن طريق التركيز على معان وألفاظ بعينها مثل: الكفار - المسلمين - المؤمنين - الهلال - الصليب، من أجل تذكير المسلمين بواجبهم الديني في الدفاع عن حياض دينهم ووطنهم، ولعل الشاعر كان يدرك دور اللوازم الديني في تحريك الهمم وبعث الحماس.

لقد شكل الشعر الشعبي - برفقة بعض أشكال الأدب الشعبي الأخرى مثل القصة الشعبية - وسيلة لترجمة مواقف الشعب وأحاسيسه ونظراته تجاه ما يحيط به من أحداث، بالإضافة إلى دوره في مساعدة الناس على إدراك العالم المحيط بهم وإعطائهم بعض أوليات الثقافة والمعرفة، لا سيما في فترة الاستعمار الفرنسي الذي سيطر على الجزائر قرناً وثلاثين سنة، ضعفت فيها العربية ضعفاً شديداً، وعمل المستعمر بخبث على القضاء على كل المؤسسات التي يمكن أن تؤدى دوراً ثقافياً أو حضارياً، وكادت العربية والثقافة الإسلامية أن تجلي نهائياً، لولا دور بعض الزوايا الدينية وجمعية العلماء المسلمين

في هذا الجو المظلم برز دور الأدب الشعبي، وخاصة منه الشعر حيث كان يتأثر بالشعر ويطرب له أكثر من باقي الفنون - فشكل هذا الشعر بالنسبة إلى الجزائري وسيلة للثقافة وطريقة لإدراك الأشياء والعالم المحيط، ومتنفساً من الاحتقان والمعاناة التي سببها الاستعمار الفرنسي، كما أدى دوراً خطيراً في الحفاظ على قيم الهوية الوطنية ودعم القيم الإسلامية، والدعوة إلى الكفاح ضد المستعمر.

ولعله يحسن الاستفادة من رأي الدكتور عبد الحميد بورايو الذي يورد بعض الأدوار التي أنماها النص الشعبي عموماً في هذا المجال، إذ يعدد بعضها فيما يلي (٢٥):

أولاً: تسجيل الأحداث التاريخية التي كان لها دور في تحديد القضية الوطنية.

ثانياً: تصوير الواقع المرير والاحتجاج عليه، والكشف عن سلياته، وفصح أوجه النقص في الجماعة مثل: الاستكانة للمحتل والتخاذل عن مقاومته والخيانة.

(٢٥) البطل الملحمي والبطل للضحية

في الأدب الشفوي الجزائري، عبد
الحميد بورايو، ديوان المطبوعات
الجامعية، الجزائر، ١٩٩٨، ص ٢٤.

ثالثاً: التحريض على مقاومة الغزو، والصمود في وجه التحديات الاستعمارية.

رابعاً: تأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

وهكذا، فحيث تكون هموم الجماعة وآمالها أو آمالها يكون الشعر الشعبي حاضراً. يسجلها ويعطى رأيه، ويدلى بدلوه فيها.

وحين اندلعت ثورة التحرير المباركة في غرة نوفمبر سنة أربع وخمسين وتسعمائة وألف، كان الشاعر الشعبي الجزائري جندياً من جنودها، يسجل مآثرها ويدعو إلى مآزرتها، وينقل أحداثها من منطقة إلى أخرى روايا شعره في الأسواق والأفراح والمقاهي والبيوت، متخيراً الصور الجميلة والرموز المعبرة لمجاهدى الثورة، ناعناً الذين خانوها بأبشع الصفات، مؤدياً بذلك دورى الإعلام والدعاية للثورة، على الرغم من أن أشعاره ليست بالضرورة «ناعبة من فلسفة سياسية»، وإنما ارتدت ملامح السياسة، وأشارت إلى للقضايا بالفن الشعبي المعبأ بالسذاجة الحلوة وعفوية الخاطر السريع، وانطوت على إرادة فى التخجير إلى الأفضل...» (٢٦).

فهذه قصيدة للشاعرة فاطمة منصورى (٢٧) من منطقة الوادى فى شرق الصحراء الجزائرية، قالتها فى بداية سنة ١٩٥٦، حين أرسل لها مجاهد يسمى «مبروك» رسالة، يخبرها فيها بأنه مازال على قيد الحياة بعدما ظن الناس أنه قتل من طرف فرنسا، فأذاعت هذه البشرى بشعرها قائلة (٢٨):

جواب البعايد من «مبروك» وصلنا

وأطلق سراحه يا إلهى ليننا

عليك السلام وإن شاء الله تجعلنا

حتى إن هذه الشاعرة قد ألقت القبض عليها، حينما مغل شعرها خطراً على المستعمر، وطلب إليها القائد العسكري أن تكف عن قول الشعر ليطلق سراحها، لكنها أبى ورددت عليه بالقول: (٢٩)

حالف ما نبطل الأفئان

كانش لريحنا الحسرية

عنها نسكرن فى الجبال

ندوها بالفرنطازيه

عنها طلعبنا لجبل «الأوراس»

وتوطئنا قسى الأرياس

عينها لاتعرف الأنعاس

وطعم الرقصة لا يليق بيـه

وقد قصدت الشاعرة بقولها:

حالف ما نبطل الأفئان

كسانش لريحنا الحسرية



(٢٦) فنون الأدب الشعبي، عبد الله

البردوني، دار الهداية، بيروت، ط ٢

١٩٨٨، ص ٢٣٣.

(٢٧) شاعرة من منطقة الوادى بشرق

الصحراء الجزائرية. ولدت سنة ١٩٢٥

وتوفيت فى ١٩٨٥.

(٢٨) ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة)،

تقديم وتحرير: أحمد حمدي، منشورات

المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر،

١٩٩٤، ص ٤٧.

(٢٩) ديوان الشعر الشعبي (شعر

الثورة)، ص ٣٩.

أنها إن تتوقف عن إثارة المشاكل والفتن «أو الأفتان» كما قالت للمستعمر الفرنسي، لأنها أدركت أن شعرها يملك هذه القوة للتأثير على الجماهير، ودفعهم للتأسي بالمجاهدين الذين اختاروا حياة الجبال للدفاع عن وطنهم، وقد زاد من إصرارها على اتخاذ شعرها وسيلة من وسائل الكفاح، دعوة المستعمر لها بأن تكف عن إثارة الناس بشعرها.

ويمكن أن نمثل لدور الدعاية الذي أدّاه الشعر بقصيدة لشاعر آخر هو المقدم المختار من منطقة الجلفة في الهضاب العليا الجزائرية، الذي يرسم في قصيدته الثورية صورتين متضادتين: الأولى للمجاهد الصنديد، والثانية للخائن لوطنه. وقد اختار الشاعر هذا الأسلوب كي يركز الصورة الذهنية الموجودة في عقول الناس وضمايرهم بمقت الخونة وتعجيد المجاهدين، يقول الشاعر (٣٠):

خونة «جويف» ما فيهم نظرة

وما بنفهم لا سماح ولا غفران(٣١)

يا عدى إن الله تليق لهم شفرة

وما يبقي تأثيرهم طول الزمان(٣٢)

الله يموت مقامهم في سقاره

جميع اللي خدعوا الخاوا في الامان(٣٣)

اللي عملو زين زاهي في زقرة

ومتعتم باملاك اسكن في رضوان(٣٤)

اللي عملو شين واجي بن حيرة

يتلجي في حالة الكشفه عريان(٣٥)

يا عديلا الله شينين الصورة

الواحد بيع أخيه باوزاني دخان(٣٦)

أولاد الرسول أمثال طيوره

ويجو مصبين من روس الكيفان

قداهم حلوف كرشو منقورة

ومعبيها لويبا وقصر ديفان(٣٧)

لقد وظف الشاعر طاقاته اللغوية الفنية لرسم صورة جميلة مؤثرة للمجاهدين الذين اختار لهم رمز الطيور، هذا الرمز الذي أدخل نصه في علاقة تناصية مع نص القرآن الكريم الذي يحكي عن حادثة الفيل، إذ يصبح «طير الأبايل» الذي قصم جند أبرهه وقيلته معادلاً موضوعياً لجنود النورة الجزائرية، مما يحرك العاطفة الدينية للمستمع المتلقى للنص، كما نقلنا الشاعر إلى عالم آخر هو عالم الآخرة، ليتوقع للمجاهدين مصيراً جميلاً بين جنات النعيم، بينما يتوقع للخونة مصيراً سيئاً لأن يكون إلا دياراً وثبوراً في سقر – أو سقارة كما سماها الشاعر – التي استعدها من معنى قرآني... وهنا يتحول الشاعر بطريقة غير مباشرة

(٣٠) الشعر الشعبي في منطقة الجلفة

(١٩٤٠/١٩٩٠): أحمد نقشوب، رسالة

ماجستير مخطوطة، جامعة الجزائر،

معهد اللغة وآدابها، مايو ١٩٩٨، ص

١٨٦ - ١٨٧.

(٣١) جويف: كلمة فرنسية *trahir* بمعنى

التهديد.

(٣٢) الشفرة: السكين الماد. تأثيرهم: لا

يبقى لهم أثر.

(٣٣) سقارة: والمقصود بها سقر، وهي من

أسماء جهنم.

(٣٤) زين: طيب. زقرة: فرجة شديدة،

يقول: من عمل طيباً سيفرح بشدة في

آخرته ويسكن الجنة منتعماً بأملاكها.

(٣٥) شين: سيئ، يتلجى: يتعذب،

الكشف: ضد السدر، يقول: من عمل

سوءاً فإن ماله إلى جهنم يتعذب فيها

مكتوفاً أمام الأنظار.

(٣٦) بيع أخيه: يخون أخاه، أوزاني

دخان: علب من الدخان، يقول: يا

أعداء الله سيئ الخلق كيف تخونون

إخوانكم لأجل علب من الدخان! وهو

يقصد هنا خونة الثورة.

(٣٧) حلوف: خنزير، كرشو: بطنه.

منقورة: مبقرة: معيها: قد ملأها،

قصر ديفان: زجاجات خمر،

وديفان: كلمة فرنسية *du vin*.

إلى واعظ ديني سياسي يدعو الناس للانضمام إلى صفوف المجاهدين، إذا كانوا يريدون أن يدخلوا جنات النعيم.

الشعر الشعبي الجزائري والنضال الاجتماعي بعد الاستقلال

إن القارئ لأغلب نصوص الشعر الشعبي الجزائري، يجد فيها هذا الارتباط القوي بالمجتمع والجماعة وقيما ومثلا التي يركز هذا النص على تثبيتها والتذكير بها، والحض على المحافظة عليها، إذ ليس الأدب الشعبي أدبا ساذجا يقصر اهتماماته على بعض الإبراحي الجمالية، بل هو أدب هانف وفاعل ينخرس في تربة المجتمع، ويخلد مثله ومسلّماته ومفاهيمه وعاداته وتقاليده وآماله وأحلامه، (٣٨).

ولعل الشاعر الشعبي الجزائري الذي ساهم بشكل واضح في مقاومة المستعمر الفرنسي، رأى من الضروري أن يكمل مسيرة النضال في إصلاح المجتمع والدعوة إلى القيم الأخلاقية الصالحة البناءة، والتحذير من القيم الفاسدة التي من شأنها أن تقصد المجتمع وتعطل مسيرة تطوره، لاسيما وإن هذا النص قريب إلى قلوب عامة الناس وعقولهم، يفهمونه بسهولة ويتفاعلون مع أفكاره وصوره المستمدة من حياتهم، والتي صيغت بلغة أقرب إلى دارجتهم التي يتواصلون بها في حياتهم اليومية.

لقد كان النص الشعري الشعبي الجزائري ولا يزال «مؤيدا لرسالة الشاعر في الحياة، بالمفهوم الاتزامي كما يحلو لبعض أن يسميه الآن» (٣٩)

ولهذا، فإننا نجد اتجاهًا اجتماعيًا إصلاحيًا واضحًا في نصوص هذا الشعر، يمكن أن نمثل له بشعر أحد الشعراء الجزائريين الشبهين المعاصرين، هو الشاعر الراحل عبد القادر زيان الذي نذر شعره لمعاني التأمل والدعوة إلى القيم الاجتماعية الصالحة، مبتعدًا في ذلك عن الرعط والإرشاد المباشر، متخذًا في شعره وسائل فنية أخرى لمحاولة الإصلاح والدعوة إلى القيم الاجتماعية السليمة، من ذلك ما يظهر في قصيدته التي يقول في مطلعها (٤٠):

انـعـيـد عـلـى النـاس حـكـايـة

يـاسـر مـنـهـم كـيـمـا نـايـا (٤١)

فهو يجعل نفسه محطة للصبح والعتاب، وينطلق من ذاته، وما ينتابها من إقبال على الخير أحيانًا وإدبار عنه مرات أخرى، كأسلوب غير مباشر لتوضيح طريق الخير للآخرين:

سـاعـة نـهـمـل عـالـجـريـة

سـاعـة نـمـشـى فـى المـنـجـور (٤٢)

الـنـفـس الـتى بـين اـجـنـابـى

نـغـلـبـها مـرة وـتـنـابـى (٤٣)

تـظـلم وـتـكـتـلـر طـلـابـى

الـظـمـعة فـى رـبـى غـفـور

(٣٨) أولية النص، نظرات في النقد

والقصّة والأسطورة والأدب

الشعبي، طلال حرب، المؤسسة

الجامعية للدراسات والفكر والتاريخ،

بيروت ط١، ١٩٩٩ / ص ٨٠، الجزائر.

(٣٩) دراسات ويصوت في الأدب

الجزائري، المرسي دحمو، ديوان

المطبوعات الجامعية، ص ٤٦.

(٤٠) الشعر الشعبي في منطقة

الجلفة، ص ١٧٥/١٧٦.

(٤١) التعيد: أعيد بمعنى أقم (أحكي).

ياسر منهم: كثير منهم.. كيما نايّا:

مثلي أنا.

(٤٢) نهمل: أتبه. الجارية: الطريق المعبدة

المنقمة، المنجور: الطريق غير

المسواة.

(٤٣) تنابى: تباعد عن طاعتي (من التدرّ

أى الابتعاد): أى أنه يتقلب نفسه مرات،

ونظفه مرات أخرى.

الطلبية في ربي يهديها

نخلها ونطيق عليها

يعزفني وأش نورها

نصحبها بالاك تدور^(٤٤)

ايلا تمت في ذا الحـالة

وابليس معها يتغالي^(٤٥)

ندعهم لله تعالى

ويدير على قلبي سـور

إنها حقائق النفس الأمانة بالسوء، يسوقها الشاعر بطريقة وعظ ذكية، وبأسلوب قصصي جذاب، حيث تظهر عناصر السرد الذي يعين على تبليغ المعاني وإسداء النصائح، إذ أدرك الشاعر بحامته الفنية نفور النفوس من الوعظ التفريري المباشر، وقبولها للتربية بالعبرة، واستعدادها لتلقي النصح بأسلوب القصة. ولا بأس أن تكون نفس الشاعر هي العبرة، ومميرة حياته هي القصة.

ويظهر هنا توظيف الصور الشعرية برسم صور متناقضة لحالة النفس، حيث المد والجزر، أو الإقبال والإدبار واضح في القصيدة يصنع محوراً أساسياً الذي هو أحوال النفس.

ويتخذ الشاعر في قصيدته هذه من بعض النماذج السنية في المجتمع وسيلة للنصح والإرشاد، فيها هنا مثلاً نموذج المسؤول المقتصر في عمله وعاقبته:

في يوم حضـور الذبـانة

لأرحمهم ولا حسـانه^(٤٦)

المسـيـول يولـى في هانـه

والسالك يفتدى مسـرور

ثم نموذجاً فاعل الخير وفاعل الشر:

اكتـايك تلقاه مصـحـح

شـوف لروحك وأش مـفـلـح^(٤٧)

مول الخير يزيق ويفـرح

مول الشر ثم يـبور^(٤٨)

وكذا نموذج عاصي الوالدين المقرط فيهما:

ارحـم ثـانـى والثـدى

الى رباوا وتعبـبوا على

(٤٤) نورها: أريها أو أظهر لها (بمعنى كيف أصدها عن الشيء)،

بالاك: بمعنى «قد»، يقول: أدعو الله أن يصبرني كيف أصد نفسي عن غيرها، وأنصحها فقد تتراجع عن ذلك.

(٤٥) ايلا: بمعنى إذا. تمت: بقيت (استمرت)، يتغالي: بمعلى أن الشيطان يكاد يغلي كالزيت إيماناً في إضلال الشاعر، بالاشدراك مع النفس، وهو معنى فيه مجاز.

(٤٦) الذبـانة: الدلائل، أوقد يقصد بهم كل من يظلمهم الإنسان، فيجربون له يوم القيامة كي يأخذوا حقهم منه.

(٤٧) المسؤول: المسؤول. هانـة: إهانة. السالك: البريء من الآثام والمظالم، يفتدى: يفتخر.

(٤٨) يزيق: يفرح كثيراً، مول الشر: صاحب الشر. يبور: يهلك.

مايشـتوا من ينهر فيـا

ويح اللى منهم مـضـرور^(٤٩)

الحيرة فيمن وافاهم

ويعـز أولادو وتسـاهم^(٥٠)

ما عندوش الريح مسـاهم

يسـمـا رايو مكـسور^(٥١)

ما يطمع يسـجـوا اولادو

ما يطمع يتنـح فـسادو^(٥٢)

ما يطمع يتـعـمر زادو

يسـقى والماجن مقـسور^(٥٣)

فهذه النماذج من الناس رأى الشاعر أنها مدعاة للحيرة والعتاب والنصح أكثر من غيرها . موطفاً في أثناء ذلك صوراً شعرية مناسبة للمقام سهلة للأفهام ، باعثة على التأثير في النفوس . وهكذا يمكن أن يصدق على هذا الشعر ما يصدق على كثير من نصوص الشعر الشعبي عموماً ، حيث لم يدع فضيلة إلا حث النفس عليها وأضاء لها طريق الوصول إليها . ولم يدع رذيلة إلا حذر منها ، ووضع العرائيل في سبيلها ، وصوّر لها العقوبة في صور مشوّهة تنفر منها الأنظار^(٥٤) .

(٤٩) مايشـتوا: لا يشحبون (أى لا يحبون) . ينهر في: ينهرني ، أى إن الولدين لفرط حبهم للولد ، لا يحبون أن ينهر أمامهم .

(٥٠) يقول: إن الحيرة تقع في من وافى والديه ، ولم يهتم بأمرهما ، بل سخر كل مجهوده لأولاده .

(٥١) يسـمـى: يعطى (وكنـ) . رايو: طريقة التفكير والتصرف . مكـسور: خاطئ . ضال .

(٥٢) يسـجـا: ينجحون ويستقيمون . يتنـح: يئزع .

(٥٣) يتـعـمر: يمتلئ . الماجن: الحوض الذى يتخذ لأجل سقاية الزرع ، مقعور مقبوع ، يقول: إن يمتلئ زاد من عصى والديه ، أى إن يرى خبيراً في دنياه ، فإنه سيبدل الجهد دون أن يرى نتيجة عمله ، مثله كمثل الفلاح الذى يملأ حوض السقاية ، وهو لا يعلم أنه مائه يصنع لأن الحوض مقبوع .

(٥٤) قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، مرسى صباغ ، دار الوراق لدنيا للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٢ ، ص ١١٩ .





الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة

سوزان السعيد

مقدمة

فى الثانى عشر من ربيع الأول، يحتفل المصريون بالمولد النبوى الشريف. فقد اشتهر أهل مصر ببذل المال لإقامة الاحتفال من فرط محبتهم لرسول الله (ﷺ) وفى هذه المناسبة تزدان الجوامع والمنازل والمحلات وتعلق التعليقات بين المنازل والمحلات التجارية وتتنافس محلات الحلوى فى إخراج أشكال جميلة من الحلوى وعرائس المولد.

وتحتفل معظم الجوامع وخاصةً جامع الإمام الشافعى باحتفال عظيم إذ يجتمع به آلاف من حفظة القرآن الكريم فى تلك الليلة حيث يعتقد أن أرواح جميع الأقطاب والأولياء تحل فيه تلك الليلة^(١).

(١) أوليا جابى: ساحتنامه مصر، ترجمة: محمد على عرنى، مطبعة دار الوثائق المصرية، ٢٠٠٣، ص ٥٨٩.

وتجتمع الجماعات الصوفية ممّا بعد صلاة العشاء ينشدون الأشعار من القصائد الدينية والأذكار ويقرأون قصة المولد النبوى التى تقدّم فى صورة غناء دينى، وتمضى الليلة فى صجبة خاصة حتى الفجر. وإذا بلغ قارئ القصة الموضع الذى فيه ذكر ولادة الرسول (ﷺ) فقال «ولد فخر الأنام، وقف العاشقون شيوخاً وشباباً تعظيماً وإجلالاً وترنموا يا رسول الله جمالك كشف الدجى، وعند ذلك يقدمون السكر النبات والحلويات والسحاب والمهلبية واللبن الخالص ويرشون ماء الورد ويحرقون البخور وهنا ينتهى الاحتفال بالمولد^(٢)».

(٢) المرجع السابق، ص ٥٨٤.

فإذا كان هذا ملخصاً للاحتفال فى مدينة القاهرة والدلتا، فإن الاحتفال فى واحة سيوة يأخذ شكلاً آخر فهو احتفال يقوم بالدور الأساسى فيه الطرق الصوفية بصفة عامة والطريقة السنوسية بصفة خاصة.

الطرق الصوفية في واحة سيوة

١ - الطريقة السنوسية

في بداية القرن التاسع عشر تغلغت السنوسية في الأعماق الروحية للسكان في واحة سيوة. والحركة السنوسية لم تكن مجرد حركة دينية سلفية (٣)؛ بل كانت لها أبعادها الصوفية والسياسية.

وتنسب الحركة السنوسية إلى محمد بن علي السنوسي الذي ولد بمقاطعة وهران بالجزيرة في ٢٥ ديسمبر عام ١٧٨٧ م وتوفي في ٧ سبتمبر ١٨٥٩ م. ودفن في جعبوب. وهو من قبيلة مستغانم من سلالة الأدراسة الذين يتصل نسبهم بعلي بن أبي طالب عليه السلام وفاطمة الزهراء. التحق بجامعة القيروان ١٨٢٢ م. ودرس جهود الطريقة التيجانية والفادرية والناصرية والشاذلية والجزولية والتقي بالشيخ الدراوي أكبر الشخصيات الدينية بالمغرب، وفي عام ١٨٢٣ م ذهب إلى القاهرة ودرس المذهب المالكي في الأزهر الشريف وتغالب مع أحمد بن إدريس الفاسي وذهب معه إلى اليمن، وعندما توفي عاد إلى مكة وواصل دراسة العلوم العربية والطرق الصوفية، وفي مكة تأثر بالحركات التي قام بها ابن عبد الوهاب فأسس الطريقة السنوسية وأقام زاوية في مصر عام ١٨٨٣ م (٤).

حضر إلى سيوة محمد السنوسي زعيم الطائفة السنوسية عام ١٨٣١ م. وأقام في جبل الدكرور في المقابر القديمة المنحوتة على جانب المرتفع المسمى قصر حسونة، واستخدم المقابر كمقر له ولأسرته وكجامع للطريقة، وقام بنحت المحراب بنفسه في صخرها. وكان يقيم في هذه المقبرة التي حولها إلى جامع معظم ساعات النهار وقسماً طويلاً من الليل، وأقام مدرسة وبنياً للضيافة. واستطاع أن يؤثر في أهل الواحة تأثيراً عظيماً فانضم إليه الغالبية العظمى من السكان (٥).

وقد شكلت الحركة السنوسية نوعاً خاصاً من التصوف، فهي دعوة سلفية اعتمدت على الأصولية التي خرجت من الزوايا. واعتمد السنوسي على التقاليد البدوية المألوفة، وأوامر الصوفية، والبركة، والتعليم، والحركة التبشيرية النشطة التي تعتمد على المرونة والابتعاد عن الأحكام المغلقة التي يتعذر فهمها، واحتمت بإشاعة القوة والمحبة والتعاون والحرص على إعانة الفقراء والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. والسنوسي كان لديه القوة الاجتماعية والانتشار الجغرافي الواسع كما أصبح له تنظيمه الاقتصادي وأهميته السياسية، فوضع أساساً للزراعة والتجارة والنقل. ولعبت القوافل البدوية دوراً مهماً في الزوايا السنوسية، فالإسلام وتعاليمه لم ينتشر في الصحراء إلا من خلال جماعة السنوسي التي حققت قوتها عن طريق جماعة البدو والفلاحين (٦).

فالببدو أنفسهم لم يكونوا مهتمين بالنظريات، وقد استطاع السنوسي أن يمدحهم بالشكل الأمثل الذي يقبلوه، فكان منهم وحدة وتطيماً استمد قوته من القوة الدينية والإيمان بالله والاحترام المتبادل وارتباطهم بالزوايا والإيمان بالبركة، ووضعهم المميز باعتبارهم أسرة، وليس من قوة الرجل أو اعتقادهم فيه، فكان جماعة مميزة من البدو والفلاحين ترتبط معاً من خلال الأمشحات والذبايح التي يجتمعون معاً لأكلها، وهم غير مسلحين لأنهم في حماية مكان مقدس، يحرم به سفك الدماء ويسود السلام عن طريق القدرة الإلهية. وهذه

(٣) الصلغنية: عاش السلفيون في القرن الخامس الهجري، أو القرن الرابع الهجري وكانوا من الحنابلة نسبة إلى الإمام أحمد بن حنبل الذي أحيى عقيدة السلف ثم تجدد ظهورهم في القرن السابع عشر فأحيها شيخ الإسلام ابن تيمية ورشد في الدعوة إليها ثم ظهرت تلك الآراء في القرن الثامن عشر الميلادي وأحيها محمد بن عبد الوهاب في الجزيرة العربية.

إبراهيم المدل المرسي: النزاع بين المتصوفة وأصحاب الفكر السلفي بمدينة المنصورة في أواخر القرن التاسع عشر وأثره على المجتمع. دراسة تاريخية عن المعتقدات الدينية بالدفهلية، جامعة المنصورة، كلية الآداب، الثقافة الشعبية، الجزء الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٩٨.

(٤) الكافي في تاريخ مصر القديم والحديث. الجزء الخامس، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥، تحقيق عبد الوهاب بكر.

(٥) أقيمت زاوية للسنوسية في واحة الفرافرة عام ١٨٥٠، وبعد الحرب العالمية الثانية كان قاضي الفرافرة المسؤول أمام الحكومة عن تسجيل المواليد والتوفيات والزيارات وإقامة صلاة الجمعة من أتباع السنوسي وكان يدعى لشيخ عبد النبي أبو سيف، ودرس في شبابه في جعبوب.

أحمد فخري: الصحراوات المصرية. واحات البحرية والفرافرة، المجلد الثاني. ترجمة جاب الله على جاب الله، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٩٠.

(٦) Michael Gilsenan, Recognizing Islamic, An anthropologist's introduction. Biddles Ltd, Guildford and King's Lynn, London P 154-163

السياسة قد تعمقت في نفوس الأفراد والجماعات وكونت منهجاً للبناء الاجتماعي (٧).
وارتبطت بعض العائلات الغنية والمميزة بالحركة السنوسية، فأصبحت تقدمهم بالصفقات
والمعونات وأصبح لهذه الطريقة تأثيراً أقوى من تأثير الدولة العثمانية الرسمية.

نظام الزاوية السنوسية

أقيمت الزاوية السنوسية على نص فكرة الرباط في دولة المرابطين (٨)، وانتشرت الزوايا
السنوسية من مصر إلى مراکش والسودان، وامتدت داخل الولايات، وكان مركز تنظيمها في
واحة جعوب في الصحراء الليبية بين مصر وطرابلس. وفي هذه القرية كان يتعلم كل عام
مئات من الدعاة ويرسلون إلى أنحاء أفريقيا كافة، وبلغ عدد الزوايا الفرعية حوالي ١٤٥
زاوية تتلقى من الزاوية الرئيسية في جعوب التعليمات والأوامر.

وكانت تضم آلاف الشخصيات من جنسيات وقوميات مختلفة. وهذا النظام مكن الشيخ
السنوسي من تنفيذ خطته الفكرية الدروية لبناء فكر وعقيدة الرجال على مفهوم الإسلام
والدفاع عن الأرض من خلال إيمان عميق. فكانت هذه الزوايا مدارس لتحفيظ القرآن
ومراكز للإصلاح الديني والاجتماعي ومعاهد علمية وثقافية يدور للفضاء والفن وميادين
للتدريب على الرماية والفروسية ومزاولة مختلف المهن وممارسة فلاح الأرض وزراعتها.

ونظام بناء الزاوية يقوم على أساس أنها مؤسسة كاملة تقوم معتمدة على الحركة الذاتية
والتمويل الذاتي والتمكن من الدفاع إذا تعرضت لخطر الهجوم. وكانت الزوايا تنشأ في مكان
حصين على جبل أو نحوه لتكون أشبه بالقلعة إذا احتاج الأمر للدفاع عنها، ويختار مكانها
في مفاقر الطرق حتى تكون على صلة بالزوايا الأخرى وتكون معها شبكة ضخمة. ويقوم
على الزاوية مقدم هو شيخها والقيم عليها وهو يتولى الدخل والإنفاق وينظر في زراعة
الأرض وجميع الشؤون الاقتصادية. ولكل زاوية أيضاً شيخ يقيم الصلاة ويعلم الأولاد وينابر
عقود النكاح والصلاة على الجنائز (٩).

الطريقة السنوسية والدولة العثمانية

ناصرت الدولة العثمانية الحركة السنوسية في سيوة فقد لعب السنوسيون دوراً مهماً في
التدقيق بين مندوب الحكومة التركية وزعماء القبائل في واحة سيوة الذين كانوا يرفضون
الخضوع لسيطرة الدولة، فقد ثار الشيخ حسونة منصور ضد ماهر بك الحكمدار الذي أوقدته
الحكومة إلى سيوة عام ١٨٩٣م، وتحصن الشيخ في منزله الذي يشبه القلعة، ولكن ماهر بك
استعان بالسنوسي في جعوب-وتم الاتفاق اللودي بين الطرفين وشهد عليه مندوب السنوسي،
وتم العفو عن الثوار ووافقوا على تأدية الضرائب للحكومة على ألا تطالبهم الحكومة بدفع
الضرائب المتأخرة (١٠).

ولكن الصراع نشأ بين السنوسي وتركيا نتيجة لحركة تركيا الإصلاحية والعثمانية عام
١٩٠٩م وخلع السلطان عبد الحميد الثاني.

كما أن سياسة السيد أحمد الشريف الذي تولى قيادة الطريقة السنوسية عام ١٩٠٢م أثارت
خاوف الدولة العثمانية، ولكن عندما هاجمت إيطاليا ليبيا عام ١٩١٢م تحالف السيد أحمد
الشريف مع العثمانيين، ولكن الخلاف عاد بينه وبين تركيا عام ١٩١٤م. وعند قيام الحرب
العالمية الأولى عام ١٩١٥م وانضمام إيطاليا إلى الحلفاء بدأت المساعدات من الأتراك

(٨) أقام عبد الله بن ياسين في المغرب دولة
على أساس من التكشف والزهّد والعبادة،
فدعا أصحابه للإقامة في الرباط لعبادة
الله بعيداً عن الفساد، ومن ثم سميت
دولة المرابطين. والرباط بناء المسلمون
على أطراف دولتهم وحدودها وكان
الغرض منه الجهاد وغزو بلاد الأعداء
وصد خطرهم، وجمعوا فيه بين حياة
الجهاد والحياة الدينية. مما جعلها
تتسحر في دور معين إلى مداخل
الصوفية وفقد الرباط طابعه العربي
تدريجياً. فقد وجد المسلمون أمامهم
أزمة سابقة لجماعات يديون بدين
سمارى أقاموا مؤسسات يديرة لها مثلها
ونظمها وتقاليدها الراسخة فكان من
الطبيعي أن يستفيد المسلمون من هذه
التجارب السابقة.

- سعيد عبد الفتاح عاشور: السيد أحمد
الهدوي: شيخ وطريقة. الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة،
١٩٩٨. ص ٢٥ - ٢٨.

(٩) سعيد مراد: الفرد والجماعات
الدينية في الوطن العربي قديماً
وحديثاً، عين للدراسات والبحوث
الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٧،
ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

- راجع توفيق الطويل: التصوف في
مصر إبان العصر العثماني. الجزء
الثاني، إمام التصوف في مصر:
الشعراني، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

(١٠) أحمد فخري: (واحة سيوة)، مرجع
سابق، ص ١٤٦.

والألمان تقدم للقوات السنوسية، وقام السيد أحمد الشريف بهجوم جزئي على مصر محاربة الإنجليز وأوصل التقدم حتى مرسى مطروح، إلا أنه لقي هزيمة بسبب نقص القوات والمواد الغذائية. وقرر السيد أحمد التوجه برجاله ليعسكر في سيوة وقام السيد محمد صالح حرب^(١١) أحد ضباط خفر السواحل المصرية العربيلطين على الشاطئ الشمالي عام ١٩١٥م وبصحبه بعض البدو والجنود المصريون بالانضمام إلى السيد أحمد والمحاربة إلى جانبه، وأعلن السيويون ولاءهم للسنوسى. وعين السنوسى نائباً عنه فى سيوة حاكماً على سيوة هو محمد صالح حرب، وطلب من رجال سيوة أن يضعوا رجالهم ومواردهم تحت تصرف السنوسى، فانهط كخبر منهم فى القوات ويرهنوا أنهم محاربون مهرة، ولكن بعد فترة قصيرة بدأ السيويون يظهرين استيائهم من دفع النقود أو تقديم جزء من منتجاتهم للسنوسى، واشتد تزمهم عام ١٩١٦م فعوملوا بفظاظة من شيخ الطريقة وفى بعض الأحيان صودرت ثرواتهم.

فى هذه الفترة، نجح أتباع الطريقة المدنية فى اجتذاب الكثير من أتباع السنوسى، وفى عام ١٩١٧م طردت قوات الحلفاء السنوسيين من واحة سيوة.

حاولت الحكومة المصرية أن تبسط نفوذها على الواحة فأرسلت مأموراً وعدداً من الجنود، وكان هذا المأمور يجهل طبيعة فكر هؤلاء الزعماء البدو فحاول إخضاعهم بالقوة فقمردوا عليه وأدى ذلك إلى الصدام المسلح وقتل المأمور والجنود، فاعقل عدد من زعماء عائلة حيون وأعدم عثمان حيون فى ميدان الجامع. فقد تحالف الشيخ مشرى زعيم الشرقيين ضده وسلمه للسلطات، وحكم على محمد حيون والشيخ باشو بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً ومنعت أفراد عائلة حيون من الترشيح للمشيخة. ولكنهم تركوا ابن إدريس حيون لرعاية شئون العائلة.

وقبل شلق عثمان حيون ساعد منادى فرق الجامع قائلاً:

«الذى يتبع عثمان حيون يبقى تابعاً للغريبيين والذى يتبع الحكومة ينزل إلى الشرقيين».

فلم يبق تابعاً للغريبيين من أتباع الطريقة السنوسية إلا القليل. وظل الوضع كذلك حتى قام الملك فؤاد بزيارة الواحة عام ١٩٢٨م، وقبل زيارته بعث بمندوب لمعرفة مطالب الواحة، وكان من ضمن تلك المطالب الإفراج عن أفراد عائلة حيون فاستجاب لمطالبهم، وعند زيارته للواحة استضافه الغريبيون فى حدائقهم فى منطقة «أبو الليش»، وفى هذا اللقاء الاحتفالى دعا الملك الشيخ باشو للجلوس بجواره فعادت المشيخة إلى العائلة مرة أخرى^(١٢).

الطريقة السنوسية فى الوقت الحالى

أتباع الطريقة السنوسية فى الوقت الحالى أغلبهم من الغريبيين ويدعون «الدارايش، ولهم زاوية فوق طرف الجبل بجوار المركز الحضارى ولهم طريقتهم الخاصة فى الإنشاد. وفى كل عام يحتفلون بذكرى وفاة الشيخ السنوسى (٧ سبتمبر ١٨٥٩م) وهذا التاريخ يوافق مناسبة المولد النبوى الشريف، فيحتفلون قبل المولد النبوى بعشرة أيام، وفى كل يوم من الأيام العشرة يقرؤون من كتاب «المنارى»، ومؤلفه محمد عبد الله المنياوى، وبه قصائد تردد حول الفرحه بالمولد النبوى، وفى كل يوم بعد صلاة العشاء ينشد أحدهم قصيدة ويقرؤون ثلاث أو أربع صفحات من الكتاب، ولا ينتهون من قراءة هذا الكتاب قبل يوم الثانى عشر

(١١) محمد صالح حرب: كان شخصاً متديناً وذا موهبة عسكرية، وبعد انقضاء ١٤ عاماً أصبح وزيراً للحرية فى مصر وبعد اعتزاله الخدمة ترأس جمعية الشبان المسلمين حتى توفى فى الستينيات.

(١٢) عبد السلام حيون مدير فرقة سيوة الثقافية.



من أشهر الحرمين وهو يوم الاحتفال بميلاد الشيخ والمولد النبوي الشريف، وفي هذا اليوم يقيمون احتفالاً ويدعون إلى الغذاء أعضاء الطريقة المدنية من الشرقيين بعد صلاة الظهر.

٢ - الطريقة العروسية

الطريقة العروسية هي إحدى فروع الطريقة الشاذلية، وتستمد الطريقة الشاذلية مبادئها من كتاب «الزراعة لحقوى الله» وهو كتاب في المبادئ التي يجب على المتصوف اتباعها، ويتكون من ٦١ فصلاً في صورة نصائح عملاء على أحد المريدين، وهو من تأليف المحاسبى وهو أبو عبد الله الحارث بن أسد العنزى وليد البصرة وتلقى العلم على علماء الشافعية، وتبحر في علم الكلام، توفي عام ١٨٥٧ م. وقد عكف الغزالي قبل أن يؤلف كتابه «الإحياء» على دراسته والعمل به زمناً طويلاً» (١٣).

(١٣) محمد غلاب: التصوف الإسلامى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ٥٢.

نشأت الطريقة العروسية في مكة ومقرها الرئيسى جامع السلطان فى سيوة الذى تم إنشاؤه بمناسبة زيارة الخديوى عباس الثانى للوامة عام ١٩٠٤م، ولم يتم الانتهاء من بنائه إلا عام ١٩٢٨م بمناسبة زيارة الملك فؤاد للوامة. وتقام لهم حضرة مساء كل خميس بعد صلاة العشاء فى الساحة التى تقع أمام الصريح الخاص بسيدى سليمان، ويستخدمون البنادر (الدقوف) وينشدون أثناء الجلوس فى حلقة، والشيوخ منهم يحفظون التراث، مثل أبى حميدة، والشيخ عمر حسنين.

يبدأ الإنشاد بالصلاة والسلام على محمد (رسول الله ﷺ) ويدور موضوع القصائد عن حب النبى ﷺ وزمزم والبيت الحرام، مثل:

المفرد: يا قبلى فى صلاتى* يا قبلى فى صلاتى* إذا ولقت أصلى

المجموعة: هيا يا الخمار هيا وإسقنا كأس الحميا

المفرد: لما حليلة حلفت. أنواره قد أشرقت. فرحت وقامت عانقت. خير الأنام نبينا

المجموعة: صلوا على نبينا* صلوا على نبينا* صلوا على نبينا

الطريقة المدنية (الشيخ محمد المدنى، دفين مصرطة).

الطريقة الوفاانية (السيد محمد وفانى ٧٠٢ - ٧٦٥ م).

الطريقة العزمية (ماضى أبو العزائم).

الطريقة الفيضية (محمد أبو الفيض).

الطريقة القاسية.

الهاشمية (شيخها. محمد الطاهر الصافى).

الطريقة المحمدية (محمد زكى إبراهيم).

الطريقة القوقاجية (محمد رضا أبو الفتح القاقوجى).

الطريقة السلامية (عبد السلام بن سليم الأسمر، دفين طرابلس).

الطريقة العروسية (سيدى العباس أحمد بن محمد بن عروس، دفين تونس ٨٦٤هـ).

الطريقة التهامية (سيدى التهامى، دفين المغرب).

الطريقة العيسوية شيخها (محمد بن عيسى، دفين مراکش).

الطريقة الجوهريّة (الشيخ الجوهري، ضريحه بالقاهرة).

الحامدية الشاذلية (شيخها سيدى سلامة الراضى، دفين الهندسين).

الإدرسية (شيخها أحمد بن إدريس دفين، اليمن).

الطريقة العفيقية (شيخها عبد الوهاب بن محمد أحمد العفيقى، دفين المجاورين).

الطريقة الشاذلية



رسم توضيحي يوضح الفروع التى تنقسم إليها الطريقة الشاذلية



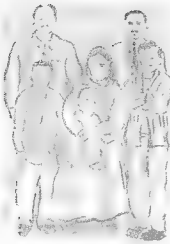
وتتروى المعجزات والكرامات عن شخصية سيدى سليمان وعن كرمه وحمايته الواحة ضد الغزاة، ويعتبر قبره ملجأ لأي شخص يطلب الحماية أو المساعدة، وتقدم له الذنور وتوقد له الشموع والبخور لأنه أبو الأرياء في سيوة، وكان يقام له احتفال عظيم يأتي بعد حصاد الحبوب ويستمر لمدة أسبوع، وكان عبداً للمصالحة. ويشغل الأهالي قبل موعد الاحتفال بالتجهيز لهذا الحدث العظيم بحياكة الملابس وإعداد الخبز والكعك أو إحصار الفاكهة من الحدائق أو بتخزين المشروبات لتكون جاهزة حين يحل الموعد، وفي اليوم السابق للموعد يقومون بغسل الصريح الخاص بسيدى سليمان والأضرحة الأخرى. وفي يوم الاحتفال يقوم المشايخ بذبح الشياه وتوزيع لحومها على الفقراء، وفي ساعة الصباح يتزاور أهل سيوة في منازلهم للمباركة بهذا العيد. وبعد الظهر ينسحب الشباب إلى الحدائق ليشرّبوا مشروبهم المفضل اللججى، وكان يقام نوع من الألعاب والمبارزات، وكان أهل سيوة يحسمون ما قد ينشأ بينهم من عراك بأن يدعوا الأحزاب التي دب بينها الشقاق للفتاح في مبارزات فردية أو جماعية. أما عند غروب الشمس، فيعود الكل إلى ميدان المدينة الذي يكون قد أضاروه بالشموع والمصابيح الغازية وزينهوا بالأعلام. وقرب صريح سيدى سليمان يقوم الرجال المسنون بإقامة حلقات الذكر حيث يرددون اسم الله ويحركون أجسامهم على ضربات الطبول وصوت الناي. وفي مكان بعيد قليلاً عن الميدان بالقرب من سفوح التلال حيث تقع المدينة يحتفل الشباب بالرقص والغناء والشراب^(١٤).

ويقول الدكتور أحمد فخرى^(١٥)، «إننى أذكر حرفياً وصف هذا العيد من المخطوط الخاص بعبوة، من بين العادات القديمة كان يوجد يوم في السنة اعتاد فيه كل السكان الاحتفال معاً في مكان يسمى (العابيد) فيحضر كل واحد معه بعض أرغفة الخبز ملأته بالسماخ أو الغيارين، وهاتان كلمتان من كلمات أهل سيوة، فالسماخ عبارة عن نبات يطهى مع الفول والعدس، أما الغيارين فينتكون من الفول المطبوخ المضاف إليه بعض النباتات، يوضع الطعام إلى جوار أحد جدران الحدائق والذي يصل من مكان يعرف الآن باسم جامع الدرة إلى خليج تنصار، وفي تلك الليلة يرقص الرجال معاً كما ترقص النساء معاً حتى الصباح، ويضعون طعامهم في مكان واحد ويشربون طوال الليل.

وقد حلت هذه الليلة محل ليلة عاشوراء التي اعتاد فيها المشتغلون بعصر الزيتون على لف الأعمدة الطويلة السمكية بقطع من النباتات سبق غمسها في زيت الزيتون، وينقسم الناس إلى مجموعات، كل مجموعة تلتف حول عمود من الأعمدة، ثم يشعلون النار في هذه الأعمدة حيث يقضون الليل كله. وقد يستمر العيد لمدة سبع ليال من الأكل وتناول المشروبات التي تسبب السكر، ولقد انقطعت هذه الاحتفالات نظراً لتكاثرها، وحل محلها الاحتفال السنوى بمولد سيدى سليمان. وعلى ذلك، فقد حلّ مولد سيدى سليمان محل عيدين قديمين ليس لهما للصفات الدينية. وفي الحقيقة فإن الاحتفالات بمولده لازالت تحمل في طياتها كل العناصر المشتركة للأعياد السابقة.

وفي الوقت الحالى اقتصر الاحتفالات بمولد سيدى سليمان على يوم واحد حيث تقام الحضررات الصوفية في الصباح وتذبح الذبائح وتوزع على الفقراء، وفي آخر النهار تأتي

- (١٤) بريجيت شيفر: واحة سيوة
وموسيقاها، ترجمة جمال عبد الرحيم
الجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،
١٩٩٦، ص ١٨٧.
(١٥) أحمد فخرى: (واحة سيوة)، مرجع
سابق، ص ٩٠.



(١٦) أحمد فخري: (واحة سيوة)، مرجع سابق، ص ١٤٨.

(١٧) علم الأسماء: يمر المرید بعدة مراحل حتى يتعلم طريقة نطق حروف الاسم المقدس بالقلب واللسان، فقد تأثر الفكر الصوفي بإخوان الصفا وفلسفتهم التي تأثروا فيها بالفكر الأفلاطوني ونظرية الفيض التي تزد الكثرة المشاهدة في العالم إلى الوحدة أو الله، ونرى كل ما في الكون فيضاً أو إشراقاً فاض عن هذا الواحد، وجاء اهتمامهم بالأعداد وخواصها ودلالاتها. أبو الوفاء الحنفلي: إخوان الصفا ودرهم في الفكر الإسلامي، مقال منشور في مجلة الحضارة، لبنان، ١٩٩٩، العدد ٢١.

الفتيات وهن يرتدين الملابس البيضاء مشياً على الأقدام حيث ترسل كل عزية مجموعة من الفتيات يحملن مهن أرزاً ولحماً وتوزع على المجتمعين.

فقد جذب احتفال السباحة الذي تنظمه الطريقة المدنية الشاذلية الأهمية الكبرى في احتفالات الواحة بعد أن تحول معظم سكان الواحة إلى الطريقة المدنية الشاذلية.

٣ - الطريقة المدنية الشاذلية (الفقراء)

في القرن التاسع عشر، بدأت تظهر طريقة منافسة للطريقة السنوسية وهي الطريقة المدنية نسبة إلى محمد المدني. كان مركزها إسطنبول بتركيا، وكان هدفها المعن نشر مبادئ الإسلام السحمة بين الناس في كافة أنحاء الإمبراطورية العثمانية، أما هدفها الخفي فكان تعزيز مركز الخليفة، ويمكن أتباعه من الحصول على المعلومات عن أي حركة ضد الخليفة أو ضد الإمبراطورية في أي مكان، وقد لعبت هذه الحركة قبلاً بين أوساط الشرقيين كعامل مواز للحركة السنوسية في أوساط الغربيين (١٦).

بدأت هذه الطريقة في الظهور سنة ١٢٤٠هـ ومؤسسها هو محمد حسن بن ظاهر المدني، فقد خرج من المدينة المنورة حوالي ١٢٢٢هـ وساح سياحة طويلة حتى انتهى إلى المغرب الأقصى وأخذ عن الشيخ العارف بالله الشيخ سيدي المختار الكنتي القادري، وأخذ الطريقة الناصرية التي هي فرع من الشاذلية عن أحد شيوخها وتلقى عنه علم الأسماء وأسرار الحروف (١٧)، ثم اجتمع بسيدى أحمد التجاني وأخذ طريقة سيدي محمد بن عيسى ثم التقى بسيدى العربي بن محمد الدرقاوي عام ١٢٢٤هـ في زاوية في بني زروال بالقرب من فارس (فقد ذهب إلى هناك عن طريق رؤية منامية) وأقام في صحبته نحو تسع سنين إلى أن قال له (رح إلى بلادك يا مدني ما بقيت لك حاجة عندي) وبعد وداعه لشيوخه قدم المدينة المنورة وأقام فيها متجرباً من منافع الدنيا ثلاث سنين وفي كل مرة يحضر الموسم بعرفات ويرجع إلى المدينة ملازماً للحرم الشريف مستغرقاً في زهد كامل، ثم اجتمع بالعالم سيدي أحمد بن إدريس وأخذ عنه. وفي مدة إقامته بالمدينة طلب منه الإجازة في الطريقة بعض المريرين فلم يجيبهم نادياً مع شيخه حتى سمع خطاباً من الحجرة الصليحة يقول:

«وذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين»

قال فهزنتني لذة ذلك الخطاب وفهمته إذناً من رسول الله ﷺ فامتثلت لأمر الله. ولعن أتباعه في مدينة رسول الله ﷺ. ومن تلاميذه الشيخ عمر بالي، السيد أحمد الرفاعي، السيد أحمد السموهوي، السيد عبد الله بافقيه، الشيخ إبراهيم برادة.

وأقام مقامه الشيخ عمر بالي ثم توجه راجعاً إلى أستاذه الشيخ العربي الدرقاوي فجلس في حضرته عدة أشهر فجاءه مرض الموت. وكان بجواره حاكم الولاية العثماني فقال الحاكم: يا مولانا استخلف، فقال الشيخ لو كان الأمر سياسة لكان الأولى به أنت، ولو كان الأمر وراثة لكان أولى به ابني، ولكن الشمس ظهرت من هنا وأشار إلى الشيخ المدني. وبذلك أصبح الشيخ المدني خليفة له. وعندما توفي الشيخ جلس عدة أيام ثم توجه راجعاً

إلى بلده فلما وصل إلى طرابلس الغرب تعلق أهلها به لما شاهدوه من حسن أوصافه وأخذوا عنه، وكثر السالكون على يديه، واشتهرت الطريقة به فانتسبت إليه، ومن أجل ذلك سميت بالمدينة وأسس الزاوية الأم في مصر سنة (١٨).

(١٨) محمد ظاهر المدني: الأنوار القدسية، ص ٣٢-٣٣.

والطريقة المدنية الشاذلية تقتصر تعاليمها على الأوامر الدينية وتتخذ من مبادئ الطريقة الشاذلية أساساً لها، مثل «إذا ضيق عليك المعيشة فهو يريد أن يواليك فاصبر ولا تضجر، وإذا عارضك عارض من معلوم حولك فأهرب إلى الله منه هرويك من النار،

وإذا جالست العلماء فلا تحدثهم إلا بالعلوم المنقولة والروايات الصحيحة إما أن تفيدهم وإما أن تنفد منهم، وذلك غاية الريح منهم. وإن جالست العباد والزهاد فاجلس معهم على بساط الزهد والعبادة، وحل لهم ما استمره وسهل عليهم ما استوعروه وذوقهم من المعرفة ما لم يذوقوه. وإن جالست الصديقين ففارق ما تعلم تنظر بالعلم المكتون».

وهذه الطريقة تختلف عن الطريقة الشاذلية في بعض الاختلافات البسيطة في طريقة الإنشاء وحلقات الذكر وبعض الفروع التي تفرضها البيئة. وهي لا تهتم بالشكليات فليس لها زى خاص إلا بعض المظاهر والإشارات الدالة على الطريقة، وهي العلم الأخضر الذي يكتب عليه باللون الأبيض: «لا إله إلا الله محمد رسول الله. الطريقة المدنية الشاذلية».

وطريقة المصافحة حيث يقبض المرید على يد أخيه بكتفا يديه عند المصافحة، وللمريد حرية ارتداء الجبة الصوفية أو عدم ارتدائها وبقائه بزيه العادي.

ويلتزم أفراد الطريقة بقراءة (الوظيفة) كل صباح ومساءً، وهي عبارة عن ٥٢ آية قرآنية مقتطفة من سور مختلفة، كما يلتزمون بقراءة الأوراد الثلاثة وجزء من القرآن الكريم، وأساس الطريقة هي الذل والتواضع والانكسار لأن أي إنسان يكرس نفسه يزداد عند الله حباً ورفعةً.

ومقر الطريقة في سيوة هو جامع السبوخة الذي يقع بجوار منزل الشيخ محمد ظافر المدني شيخ الطريقة.

الانضمام إلى الطريقة

يوجد أعضاء في الطريقة (مريدون) وأيضاً محبون، وأي فرد من ديانة أخرى يمكنه مشاركة أهل الطريقة في احتفالاتهم بشرط أن يلتزم بالآداب العامة وأن تكون مشاركته في السلوك اليومي، ولا يشارك في الممارسات الدينية مثل الصلاة أو الذكر؛ ذلك لأن التسامح من السمات الرئيسية للطريقة فهم يتخذون هذا النص القرآني شعاراً لهم، «وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله،» (١٩).

والطريقة المدنية الشاذلية لها تنظيم دقيق يشبه النظام العسكري، فترئيس الطريقة (سيدى) يسمى القدوة، وهو رئيس المقادير يقع تحت رئاسته ٢٤ مقدماً يمثلون الجوامع المختلفة ويعاونهم الشاويشية. ويمكن ترقية الفرد من رتبة إلى رتبة أخرى خاصة في حالة وفاة الرئيس.



(١٩) عبد الحليم محمود: المدرسة الشاذلية الحديثة وإمامها أبو الحسن الشاذلي، دار السلام، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٩.

ومن يرغب في أن يكون مريداً عليه التواجد مع الشيخ والأحباب، ويمر المريد بثلاث مراحل أولية ويتبعها أربع مراحل أخرى لكي يكون شيخاً وهي:

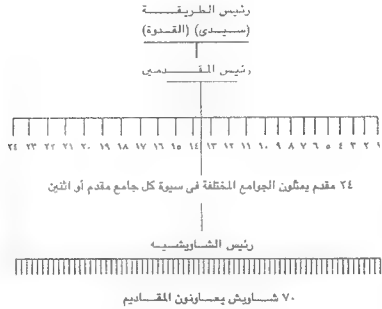
١ - التقوية :

وهي أول منزلة من منازل السالكين، وأركانها ثلاثة هي:

* الندم على ما عمل من مخالفات وترك الزلة في الحال، والعزم على ألا يعود إلى ما عمل من المعاصي.

* ورد المظالم وإرضاء الخصوم.

* اتباع شيخ مرشد ينهض بحاله ويدله على الله، يكون له عالماً بالأسرار والكشوفات متبحراً في المعارف الإلهية.



رسم يوضح تدرج الرتب في الطريقة المدنية الشاذلية

٢ - الطاعة :

أن يصحب الشيخ بنية صالحة، ولا يؤثر أحد عليه، ويكون مسلوب الإرادة مثل الميت ويسلك منواله.

٣ - المجاهدة :

فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات، وأن يتخذ الحب مذهباً وحصناً له وأن يتواضع لله، فكل من تواضع لله رفعه.

هذه هي المراحل الثلاث لكي يكون الفرد مريداً ويصبح أحد أفراد الطريقة، أمّا لكي يتجول إلى شيخ للطريقة عليه أن يمر بمراحل أخرى هي:

٤ - الذكر:

أن يقوم بذكر (لا إله إلا الله) دائماً ويدون عدد.

٥ - تعلم الاسم:

أن يتلقى طريقة نطق الاسم المفرد (الله) ويعرف صفات الاسم وخصائص كل حرف من حروفه. وأن يراعى المريد عدم تغيير الاسم ما دام مالئاً لحاله. أما إذا غلب عليه الغرام، فألأمر واسع عند أربابه وللعارفين حكم على أسبابه.

٦ - التقليل من الذكر:

عندما يتعلم المريد طريقة نطق الاسم ويحرق قلبه عند نطق الاسم المقدس، يكون عليه أن يذكر الله بمقدار محدد حتى لا يزيده عليه ليلاً أو نهاراً.

٧ - التأمل والإشراق:

أن يستغرق المريد في التأمل والفكر حتى يصل إلى كشف أسرار المعارف والكون والمخلوقات. وفي هذه المرحلة من الشفافية، يشرق باطنه بنور العزة والجلال ويشاهد قلبه لطائف أسرار المعاني.

ويعد أن يمر المريد بهذه المراحل السبع يطلق له العنان في ذكر جميع الأسماء بالقلب واللسان ويكون عليه أن يقرأ كل يوم جزءاً من القرآن الكريم يسمى (الوظيفة) وبذلك يصيح شيئاً يمكن إيجازته.

ويتلقى الإخوان مبادئ الطريقة بالتلقي، فيتلقى المريد طريقة قراءة الأوراد التي تُتلى بعد صلاة الصبح وبعد صلاة المغرب، ويكون عليه أداء الصلوات الخمس جماعة، ويتعلم المريد أسرار تلاوة الأوراد والأحزاب، فهي من الأسرار المحفوظة. كما يتعلم طريقة الذكر وتقاليد الطريقة.

أوراد الطريقة المدنية

يقرأ «الورد» في أوقات منظمة فيقال أوراد الليل. أما «الحزب»، فليس لقراءته وقت متخصص. وهي أدعية وضعتها شيوخ الطريقة، أهمها الصلاة المشيمية، ونصها كالآتي:

«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. بسم الله الرحمن الرحيم،

اللهم صلى وسلم بجميع للشئون في الظهور والباطون. على من منه انشقت الأسرار الكامنة في ذاته العليا ظهوراً، وانفلق الأنوار المنطوية في سماء ضفافه السنية بدرراً، وفيه ارتقت الحقائق منه إليه، ونزلت علوم آدم به فيه عليه، فأعجز كلاً من الخلائق فهم ما أودع من السر فيه، وله تضاءلت الفهم، وكل عجزه يكفيه، فذلك السر المصون لم يدركه منا سابق في وجوده، ولا يبلغه لاحق على سوابق شهوده، ما عظم به من نبؤي رياض الملك والمكوت، يزهر جماله الزاهر، مونقه، وحياض معالم الجبروت بفيض أنوار سره الباهر متدفقه، ولاشئ إلا وهو به منوط ويمرر الساري محوط، إذ لولا الواسطة في كل صعود وهبوط لذهب كما قيل الموسوط، صلاة تليق بك منك إليك، وتتوارد بتوارد الخلق الجديد



والفيض المديد عليه، وسلاماً يجارى هذه الصلاة فيضه وفضله كما هو أهله وعلى آله شمس سماء العلا وأصحابه والتابعين ومن تلا، اللهم أنه شرك الجامع (٢٠).

(٢٠) الأنوار القدسية، ص ٣٧.

الورد المبارك

استغفر الله

(مائة مرة)

اللهم صلى على سيدنا محمد عبدك ونبيك ورسولك النبي الأمي وعلى آله وصحبه وسلم

(مائة مرة)

لا إله إلا الله

(مائة مرة)

وتختم بقوله: سيدنا محمد رسول الله (مرة واحدة)

أوراد للحماية من الخوف: يضع يده على صدره ويقول سبع مرات

«سبحان الملك القدوس. الخلاق الفعال». ثم يقول:

«إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد، وما ذلك على الله بعزيز» (٢١).

أوراد لتيسير الرزق: يقول: «أعوذ برب الفلق».

أوراد من أجل الإخلاص والصدق: يقول: «قل هو الله أحد».

أوراد من أجل النجاح: يقول: «يا قزى يا عزيز يا عليم يا قدير يا سميع يا بصير».

محاسن الذكر

محاسن الذكر تُقرأ بها الأدعية والأوراد، ويُتلى فيها القرآن الكريم، ويعتبرون الصوفية الذكر هو الركن الأساسي في العبادة ويستندون على ما جاء في القرآن الكريم «واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون» (٢٢) «فأذكروني أذكركم» (٢٣) ففي الذكر يتم ربط حركات الجسم مع الخبرة الروحية (٢٤).

وتقام حلقات الذكر بعد صلاة العشاء إذا كان الجمع غفيراً، أما إذا كان الجمع قليلاً، فلا تقام، وفي هذه الحالة يقرأ كل فرد ورده منفرداً.

تقام حلقات الذكر لقادة الطريقة على الرمال تحت ضوء القمر بعد صلاة العشاء، وفي تلك الحلقات يقف الجميع في حلقة حيث تتشابك الأيدي، اليمنى مع اليسرى وكل يشبك يده مع العضو الملاصق له، حتى يكون الجميع حلقة متكاملة. ويقود الحلقة مؤثر أو قائد يقف في الوسط، ويقف حوالي ١٤ منشداً على كل من الجانبين الشرقي والغربي، وإذا كانت الحلقة كبيرة يقفون في الوسط في صفين متقابلين وأحياناً يتبادلون الوقوف: الذين في الجانب الشرقي يسرون إلى الجانب الغربي، والذين في الجانب الغربي يسرون إلى الجانب الشرقي. للمؤثر يفتتح الحاضرة حيث يقول: «حي، بالمد الطويل ثم بالمد القصير. ويأخذ فترة وهو يقول حي ويحرك يده اليمنى وجسمه. ثم يعطى إشارة فيبدأ الإنشاد المنشدون من الجانب الشرقي يرددون كلمة لا إله إلا الله من غير تبديل ولا تغيير ثم يرددون الاسم المفرد

(٢١) سورة إبراهيم، آية ١٩، وآية ٢٠.



(٢٢) سورة الأنفال، آية ٤٥.

(٢٣) سورة البقرة، آية ١٥٢.

(٢٤) في رقص الدراويش في تركيا الفائت

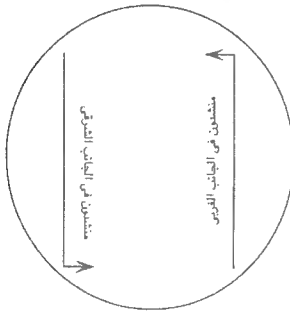
في الرقص يرمز إلى الشمس، ويدور الراقصون حوله مثل النجوم وتمثل الحركات الدائرة نمو النشاء إلى الربيع ووضع أيديهم يرمز إلى السماء والأرض، فأذرعهم ممدودة حيث ترفع اليد اليسرى بكف مقبوض يرمز لأن ما سيطلقونه سيحلونه بأيديهم الآخرين. وكلمة رقص في اللغة التركية تعني الإنصات إلى الموسيقى والسماء.

– مدين آند: الرقص التركي. ترجمة مركز اللغات والترجمة، أكاديمية للفنون، القاهرة، ص ١٤ - ٢٠.

(الله) ثم يعطى إشارة للمنشدین بتغيير النغمة من المد الطويل إلى المد القصير أو العكس .
ويبدأ الإشارة بالواقفين جهة الشرق فيرد عليهم أهل الغرب . ثم يجلسون جلسة قصيرة ثم يقومون مرة ثانية . وقد تستمر حلقة الذكر لمدة ساعة ، ويلف خارج الحلقة أثناء الذكر ولحد من المريدين وهو يحمل مبخرة للبخور لأنهم يعتقدون أن البخور (٢٥) . يظهر القلب ويزيد الروح ازدهاراً ، كما يلف خارج الحلقة مجموعة من الشاوشية وهم يذكرون (حى أو الله) للمحافظة على النظام .

ومسموح لأى شخص طاهر ومتوصى أن يشارك فى حلقات الذكر على أن يلتزم بأداب الدخول فيكون عليه أن يقف خارج الحلقة ويقول: (حى حى حى) أكثر من عشرة مرات فيأذن له الشخص الواقف وسط الحلقة .

(٢٥) البخور: يشير المحور إلى الصلاة والخدمة والجهاد وكان معروفًا في مصر القديمة إذ كانت العطور والبخور من الطقوس الأساسية في الديانة .
عبد العزيز عبد الرحمن: العلوم والفنون عند قدماء المصريين (طب - صيدلة - كيمياء - نبات) ، دار الفكر العربى مطبعة الاعتماد، القاهرة، ص ٤٠ .



نظام حلقة الذكر فى الطريقة المدنية الشاذلية

والمنشدون ينتقلون من الجانب الشرقى إلى الجانب الغربى

والذين يقفون فى الجانب الغربى ينتقلون إلى الجانب الشرقى

وهذه الحلقات خاصة بالرجال فلا يسمح للنساء بالاشتراك فى ممارسة الطقوس المختلفة ولكن يسمح لهن بالمشاهدة من بعيد وغالباً يكون هؤلاء النساء من الأجانب عن الولاية .

الإنشاد

يعتمد الإنشاد فى الطريقة المدنية على الإنشاد الصوتى، فلا يستخدمون أى نوع من الآلات الموسيقية ولكنهم يعتمدون على للتنوعات الصوتية .



والطريقة لها قصائد تسمى قصائد مدنية شاذلية يحفظها الإخوان عن طريق السماع أو من بعض الكتب مثل كتاب الشيخ سلامة الراضى شيخ الطريقة الحامدية الشاذلية. كما ينشدون من كتاب السمادة الأبدية.

والطريقة المدنية لها نغمة خاصة فى الإنشاد تختلف عن باقى فروع الطريقة الشاذلية، وأشهر القصائد تنتمى إلى الشيخ الدنى، منها:

قصيدة مطلعها «يمينا بك ما حلت عندى لحبكم ولو هتكت فى الأسنة والنبل،

وقصيدة «فوض الأمر إليه، قالها فى إسطنبول لأحد أتباعه

وقصيدة «ذكرت جمع إخوانى، عندما كان يودع إخوانه

وقصيدة «ألا بالصبر، قالها لابنه الشيخ الطاهر

كما ينشدون قصيدة أبى مدين القوت «ما لذة العيش،

وقصيدة لعبد الرحمن البرعى «يا عالم بالسر لا يخفاه، فقد كان يحج كل عام وفى إحدى السنوات لم يستطع الحج فقال هذه القصيدة اشتياقاً لزيارة الرسول (ﷺ).

والمنشد لا يبدأ الإنشاد إلا إذا أخذ الإذن من القُدوة، ويبدأ الإنشاد حيث يردد البيت مرة أو مرتين ثم يبدأ خلفه الإخوان يرددون بيتاً معيّنًا يرددونه بعد كل قُفرة يشدها.

من قصيدة «يا عالم بالسر لا يخفاه،

مفرد:

الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

وقلوب أهلك وراعى تشتاق وإلى جمالك ترتاح

المجموعة:

الله يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

مفرد:

والرحمة للعاشقين تحمل ثقل المحبة والهنوى فضاخ

المجموعة:

يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

فهذه القصيدة لها طابع روحى ولكنها تعبر بأسلوب حسى كما هو واضح من تشبيه حب الله بحب المشوقة، وهذا الأسلوب يمكن التعرف عليه فى أغنيات سليمان التى تعبر بأسلوب حسى عن العشق بين العبد وربه (٢٦).

الوعظ

وهو عبارة عن قصص ومأثور عن الصحابة وآل البيت وعلى بن أبى طالب (عليه السلام) وتخلط بحكايات عن أبى نواس وهارون الرشيدى، ويختتم الوعظ بطلب الرحمة للجميع وأن يكون القرآن الكريم شفيعهم من النار.



الاحتفال بيوم المولد النبوي الشريف

تبدأ احتفالات الطريقة المنوسية بمولد الشيخ السنوي قبل المولد النبوي الشريف
بائني عشر يوماً (١٨، ١٩، ٢٠، أبريل ٢٠٠٥)، ويجتمعون في مقر الجامع السنوي في
أندرا كل مساء ويقرون جزء من كتاب للملاوي حتى يتمون ختم هذا الكتاب في ليلة المولد
النبوي الشريف وفي هذا المساء تبدأ الاحتفالات الشعبية في سيوة بهذه المناسبة الدينية
العظيمة.

في مساء ليلة المولد

تبدأ السيدات الشابات في عجن الحنة بالماء المغلي والكركيه. ورسمها على يدي
الفتيات والسيدات وأثناء ذلك يشترك أفراد الأسرة خاصة ربة المنزل وأبنائها الشباب
في ترديد أغاني عبارة عن مدائح في الرسول (ﷺ) يشترك فيها الشباب أو أغاني تغني
للحنة أو بمناسبة الزواج خاصة بالفتيات:

صلوا على نبينا صلوا على محمد

حب النبي زاد قلبي غرام

حب النبي زاد قلبي غرام

مكة وزعم بيت الحرام

صلوا على نبينا صلوا على محمد

قبر النبي جاني في منامي

أغاني عن معجزات الرسول (ﷺ) وقصة الغزاة:

صلوا على صاحب المعجزات خير الخلائق

قال لها المصطفى روي لا تسرحي وقت الغروب

صلوا على صاحب المعجزات

أغاني خاصة بالفتيات:

الحنة الحنة يا بنات

عصفوري أه يا أماء والورد ضلل علينا

عصفوري يا أماء في الحارة

معايا باسم الله علشان تحنوا حنة

وأغاني باللغة السيوسية:

(هيا حنوا وحطوا حنة لقد ذهبوا إلى عين طاموسي وهي عين العرائس ووضعوا حنة)

وتبدأ السيدات في عمل أطباق من العاشورة التي تصنع من الدقيق والسكر والنشا وتزوق
بالزبيب وجوز الهند أو أنواع أخرى تصنع من المكرونة والفول ومرق اللحم.

وترسل الأم طبق إلى كل بنت من بناتها المتزوجات ولكل أخت من أخواتها في مساء يوم المولد فيُرد الطبق ويملاً بالعاشورة التي تصنعها حماة كل منهن. ويرسل هذا الطبق مع الأطفال وعند تقديمه يقال: ذاق ذاق تعطي لك العافية إن شاء الله.

الاحتفال في الصباح الباكر (في اغورمي)

ترتدى الفتيات في الصباح الباكر الملابس الجديدة الملونة وتذهب إلى الجيران في مجموعات يرسلها كل بيت مجموعة من ثلاث أو أربع فتيات كل منهن تحمل إباء به حلوى أو عاشرة وتقدمه للجارات حيث تأخذ كل واحدة ملعقة واحدة من الطبق وعند التقديم يرددن: ذاق ذاق تعطي لك العافية إن شاء الله.

في الساعة العاشرة

تذهب السيدات والفتيات إلى بيت إحدى النساء ويجتمعن في حوش مكشوف أمام المنزل وجلسن على الأرض في شكل دائرة ويبدأن في الغناء والرقص والتصفيق وإصدار صيحات تعبر عن الفرحه الغامرة ويبدأن الغناء بحنية صاحبة المنزل قائلات:

يا فاطمة يا بنت نبينا افتحي البوابة يا فاطمة أبوك داعينا

وليس بالضرورة أن يكون اسمها فاطمة ولكن إطلاق اسم فاطمة الزهراء على صاحبة الدعوى يعد نوعاً من التكريم.

ثم تبدأ الأغاني في مدح الرسول (ﷺ):

صلى على النبي صلى وعلى النبي صلى

تأخذونا معاكم صحبه نرور وياكم الكعبة

ثم أغاني في الغزل:

قاعدة في وسط البساط مالية السبت رمان

يا أم الرموش طوال حسي عليتنا آمال

كل اللي شافك قال صلى على النبي صلى على النبي صلى

ابعدوا خياله عنى خيال حبيبي بيجننى

يا الله ليش ليش أخذوا حبيبي عال جيش

وعندما يشتد الحماس، يقمن بالرقص على دقات على جراكن الماء والتصفيق والزغاريد وإثناء ذلك تتعالى الصيحات:

لا يا لالى يا لالى لا

وبعد حوالي نصف ساعة من اجتماع الفتيات جاءت صاحبة المنزل وهي ترتدى «الترفوط»، وتحمل صنية على رأسها عليها أطباق العاشرة وبدأ الجميع في تصيحتها بالزغاريد والتصفيق فبدأت ترقص والصنية فوق رأسها قبل أن تضعها على الأرض ثم يشترك الجميع في تناول الإفطار.

وفى حوالي الحادية عشر وصلت «المغنية» المييدة فاطمة وهى سيدة كبيرة فى السن تحفظ العديد من الأغانى باللغة السيوية والعربية وكان يصاحبها اثنتان من السيدات فتعالت الصيحات والزغاريد ندية للقدمات وهبت اللقيات وأقصصات على نعمات (الله حى الله حى الله حى).

أخذت السيدة فاطمة «الجيركن» وأخذت تدق عليه وهى تغنى:

يا حمام يا حمام المغربى

مين يشتريك يا حمام منى

ويرد عليها الجميع:

وغنت أغانى فى الرسول

صلى يا ربى وسلم على النبى خير البريه

ثم أغانى من الزواج باللغة السيوية تحكى عن عزل المرأة لزوجها وخوفها من ملاحقة الحماة.

احتفالات الرجال

فى الصباح يجتمع أبناء كل حارة الشباب معاً والرجال معاً ويتناولون الفطور فى مكان مفتوح ظليل حيث تخرج صوانى عليها أطباق من العاشورة إلى كل مجموعته.

يجتمع أفراد الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية فى «اغورمى» ويمدحون ويردد أفراد كل طريقة مدائحه ثم يتناولون الفطور معاً.

ثم يذهب أفراد الطريقة العروسية إلى ضريح الشيخ عبد الله ويجلسون أمام المقام وهم يمدحون ويدقون على الدفوف:

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

حبى رسول الله

وصلوا إلى الحضرة والقيّة الخضراء البشرى يا رسول الله

الله أعطاه والسعد ناداه وطن فحياه

حبى رسول الله

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

حبى رسول الله

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

حبى رسول الله

ويأتى علم الطريقة محمول فرق كاروزه وفى أثناء الإنشاد يتصب بين الصخور ثم يحمل أحد أفراد الطريقة العلم ويسير خلفه المنشدين حاملين الدفوف ثم يتوجهون إلى منزل الشيخ ويدخلون ويقفون الحاضرة لفترة من الوقت ثم يجلسون على الأرض ويقدم لهم القطور.

الاحتفال وقت الظهر

قبل مولد للنبي يجمع أفراد الطريقة التبرعات من أفراد الطريقة ومن جميع أهل سيوة لإقامة الاحتفالات الجماعية حيث يتم شراء عجل ويذبح ويطبخ معه الأرز والفنجه والخضار.

فى وقت الغداء يقف أفراد الطريقة فى طابور أمام جامع الطريقة السنوية ومعهم أفراد من الطريقة الجعفرية فى انتظار وصول القادمين من الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية الذين يأتون فى عربات نصف نقل ويصعدون إلى أعلى سلم الجامع فى مركب وهم يرددون: لا إله إلا الله

وعند الوصول إلى أعلى السلم يسلم كل فريق على الآخر ويدخلون فى طابور إلى داخل الجامع ويتناول الجميع العشاء معاً. ثم يشربون الشاي وينصرف أفراد الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية معاً.

أما أفراد الطريقة الجعفرية فيبقون مع أفراد الطريقة السنوية لإقامة الاحتفال وقت العصر داخل الجامع.

فالطريقة السنوية تعتمد على العلم والقرآن الكريم ولا تهتم بالمظاهر الاحتفالية فهى أكثر تشدداً فى الحركة وطريقة الأداء والاختلاط مع الأجانب خاصة النساء.

فى الساعة السابعة تبدأ الحصرة وتبدأ بتلاوة القرآن الكريم ثم يبدأ شيخ الطريقة فى تلاوة سيرة الرسول (ﷺ) ثم يأذن للمنشدین وغالباً يفضل أن يبدأ الإنشاد بالصيوف القادمين من القاهرة من أفراد الطريقة الجعفرية مثل الشيخ سيد الذى قضى فترة من حياته فى سيوة أثناء تواجده فى الخدمة العسكرية فالتحق بالطريقة السنوية.

ويكون الإنشاد من قصيدة البوصيرى ولا يصاحبه الموسيقى أو الدق على التار.

صلى يارب وسلم على النبي محمد

صلى يارب وسلم على يارب وسلم

على النبي خير البرية

ثم يبدأ الدرس ويشترك فيه الأطفال الذين يوجه إليهم أسئلة وتوزع جوائز على من يجيب إجابة سليمة وهى عبارة عن مصاحف أو كتب الطريقة.

ثم يدخل رجل يحمل صينية عليها شاي أخضر ويوزع على المجتمعين وبعد فترة يأتى بصينية عليها قطع من الكيك تصنعها زوجات أعضاء الطريقة لكى توزع على المجتمعين فى الحاضرة من الرجال والأطفال.

وتختتم الحاضرة بالدعاء لأفراد الطريقة ولأمة المسلمين.

الاحتفال وقت المغرب بجوار جامع سيدى سليمان

يجتمع اثنان من أفراد الطريقة الصوفية الشاذلية أمام ضريح سيدى سليمان خادم الضريح يجلس يقرأ من القرآن الكريم أحد أفراد الطريقة يضع إناء به عاشورة بالسكر ويأكل منه أمام الضريح ويحضر أفراد الطريقة الشاذلية والعروسية فى موكب ويجمعون فى الساحة الموجودة أمام الضريح . ويشهد أفراد الطريقة العروسية على نغمات الدف:

لا إله إلا الله لا إله إلا الله

الله الله الله

الله الله

وفى النهاية يردد أفراد الطريقة المدنية:

هلا هلا هلا هلا هلا هلا

الله الله الله

وفى خاتمة الحاضرة يتم الدعاء لأفراد الطريقة ولأمة المسلمين ولكل البشر من الضعفاء والمرضى، ثم تقرأ الفاتحة، وينصرفون فى موكب كما جاءوا.

خلاصة

١ - الاحتفال بالمولد النبوى الشريف يقوم بالدور الرئيسى فيه الطريقة السنوسية المقابل احتفال «المسايحة» الذى يقوم بالدور الرئيسى فيه أفراد الطريقة الشاذلية .

٢ - تطورت الحركات الصوفية فى القاهرة والأقاليم بطريقة تختلف عن المناطق الهامشية والأطراف، وكانت دعوة الصوفية إلى جهاد النفس عن طريق مقاومة شهوات الجسد «فلا صفاء للنفس إلا بالقضاء على شهوات الجسد» .

٣ - البدول لم يكونوا على استعداد لفهم النظريات الفلسفية والآراء المجردة . ولذلك تبنت الطرق الصوفية فى الواحة منهجاً يعتمد على التقاليد البدوية المألوفة التى تجعل العلاقة مع رئيس الطريقة تشبه العلاقة الأبوية خاصة أن رئيس الطريقة هو همزة الوصل بين السلالة الحالية وسلالة الرسول (ﷺ) . وبذلك استطاعت الطريقة السنوسية أن تخلق من سكان الواحة وحدة وتنظيماً استمدت قوته من القوة الدينية والإيمان بالله والاحترام المتبادل وارتباطهم بالزوايا.

٤ - وفى أثناء الحرب العالمية الأولى، اتجهت الطريقة السنوسية إلى تنظيم دفاعها وتحالفها ضد القوى الخارجية . وبعد انتهاء الخطر الخارجى، تحولت للطريقة السنوسية إلى قوة جبيرة، ولذلك بدأت الصراعات الداخلية بين الأفراد والجماعات فى الظهور مرة أخرى وبدأت طريقة صوفية جديدة هى الطريقة المدنية الشاذلية فى الظهور استطاعت أن تغفل





فى الأعماق الروحية للأفراد والجماعات وأن تكون منهجاً للبناء الاجتماعى وأن تدافع عن المجتمع ضد تناقضاته الخاصة وأن تحد من آثار المنافسة بين الأفراد والجماعات من خلال الاشتراك فى العمل والطعام والممارسات الجسدية عن طريق الذكر والإنشاد. وليس من قوة شيخ الطريقة أو اعتقادهم فيه بل من الاعتقاد الذاتى والإيمان بقوته الدينية، والإيمان بالبركة. وعلى ذلك اكتسب أفراد الطريقة وضعاً مميزاً باعتبارهم أسرة واحدة.

مجلة «الفنون الشعبية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان الثقافى
والاجتماعى لأحد مظاهر المأثورات الشعبية
المصرية أو العربية أو العالمية.



آلة الناي

فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية

عاطف إمام فهمى

مقدمة:

آلة الناي هى أقدم الآلات الموسيقية فى الحضارة المصرية القديمة التى ارتبطت بالمعتقدات الدينية، فهى من أقدم ما سجله المصرى القديم على جدران المعابد المصرية، وكذلك ما سجله الإغريقى القديم فى جداريات الحفر البارز، والغائر ونقوش آتية الفخار الإغريقية القديمة، وأيضاً ما سجل فى آثار الهند وإفريقيا من لوحات نحتتها الحضارات القديمة.

لقد سجلت الحفريات طريقة العزف على حافة تلك الآلة، ومنها ما هو شائع إلى الآن، ومنه الذى تطور وتغير بين كثير من الشعوب.

ولقد سجل الفنان المصرى القديم منذ آلاف السنين على اللوحات الحائطية فى المعابد صوراً للفرق الموسيقية المصرية يظهر فيها الناي باعتباره عنصراً أساسياً فى الفرقة الموسيقية مع الصنج والكنارة.

لقد أظهرت حفريات جدران المعابد أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة ومختلفة من آلات الناي، ورغم تعدد أشكالها نجدها كلها كانت فى الأصل قصبة مجوفة، ثم تغيرت إمكاناتها وأشكالها، ومنها ما تبدلت وظائفها وارتبطت أحياناً بفنون الغناء والإنشاد وتنوعت أصواتها وتعددت نغماتها ودرجاتها الصوتية تبعاً لتعدد وتنوع خبرة الإنسان ومجالات استخدام هذه الآلة فى مختلف مناسبات الحياة، وتجارب الإنسان التى مارسها خلال تجربة الحياة على مر العصور.

وآلة الناي شائعة في الريف والبادية، في الجبال والوديان، فهي آلة الراعى الموسيقية، وأيضاً آلة الفلاح، وهي أنيس الحادى في رحلة القافلة عبر الصحراء الممتدة في الأفق، يردد العازف بصوتها الشاعرى صمت الطبيعة في سكنها الخاشع. ويصدر الزفير المنبعث من صدر العازف خلال فتحاتها كأهات تلامس أحاسيس ومشاعر الإنسان المصنف لها مع تسابيح الوجود الإنسانى، ويصفها البعض بأنها قيثارة السماء التى انبثقت من الأرض تحاور فى الليالى الصافية صمت النجوم السابحة. وظلت بوجودها الصامت شاهد على دور الحياة. وأصبحت هذه الآلة هى آلة العاشق والولهان، فتحولت للتسمات إلى أهات والآهات إلى نغمات والنغمات إلى تسابيح، ويصبح الكون من خلال أنغامها التى تكون أغانها هى لغة الوجود^(١).

وتعتبر من فصيلة الناي كل آلة يقع للنفخ فيها على حافة قصبتها مباشرة، سواء صنعت هذه الآلات من قصب الغاب أو من الخشب كآلات السلمية، والكلوة، والعفافة، والأرغول والشاه وما يماثلها، وكلها آلات تعتبر من الناحية العلمية فصيلة واحدة، وإنما تختلف فى ألوان أصواتها تبعاً لاختلاف أطوال قصبتها وسعة قطرهما والمواد التى تصنع منها، وتعمل هذه الآلات فى الأغلب الأعم فى الموسيقى الشعبية والدينية^(٢).

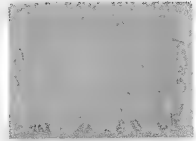
إن الموسيقى التى تعتمد من الدين شعاعاً قسماً تلعب دوراً مهماً عند المتصوفين الذين استخدموا هذا اللون من الموسيقى فى الإنشاد وحلقات الذكر^(٣).

لقد امتلأت أشعار الصوفية بما كان، وقد استقرت فى الأفهام من أن جمال الصوت أو النغم وما يعبر عنه، شئ صادر من عالم علوى يتذكر به السامع ما كان من لقاء الأرواح بالحق القويم قبل حلولها فى الأبدان، ويصعب دور السامع على تحويل معانى النغم إلى مقياس لواقع حاله مع الله، فإن كان المعنى كتاباً أو قبولاً أو بعداً ووحشة، أجرى بها قياس المراجعة لحاله مع ربه لتتوقف فى قلبه سخونة الحضر على طلب المزيد من حب الله ورضوانه^(٤).

ولقد صاحبت آلة الناي الأداء الغنائى فى شكله الدينى (على وجه الخصوص)، كما صاحبت الترانيل للصوفية والذراوىش وأيضاً غناء المداحين والإنشاد الدينى وحلقات الذكر والمولد فى جميع المناسبات الدينية على اختلافها، كما كان لها دور بارز فى أعمال الكثير من الموسيقيين، وعلى سبيل المثال وليس الحصر (رياض السنباطى - زكريا أحمد - محمد عبد الوهاب - محمد الموجى - كمال الطويل - عبد الحليم نويرة - عطية شرارة - أحمد فؤاد حسن وغيرهم).

لذلك يهدف هذا البحث إلى إبراز دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية. ومن هنا تبرز أهمية البحث فى أن آلة الناي هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى ظلت محتفظة بكل مكوناتها الأساسية منذ الحضارة الفرعونية القديمة وحتى الآن. حيث كان لها دور كبير فى مصاحبة التغاء الدينى (الفرعونى)، واستمر هذا الدور إلى الآن رغم تعاقب الحضارات على مصر. ويرز بوضوح دور آلة الناي حديثاً فى مصاحبة الموسيقى للدينية الإسلامية فى مصر والذى يعتبر امتداداً طبيعياً لدورها منذ الحضارة الفرعونية القديمة.

ومن أهمية دور آلة الناي فى مصاحبة الترانيل الدينية فى العصور الفرعونية واستمرارية هذا الدور فى التاريخ الحديث، ومن هذا المنطلق استمد البحث أهميته. إذ لا بد من دراسة دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.



(١) صفوت كمال، قصبة القباب الموسيقية بين الواقع والأسطورة، بحث منشور، ضمن فعاليات مهرجان الثلاث للثقافة الشعبية (فنون آلات القباب) للدراسة العلمية، للعريش، ١٩٩٤م، ص ٢، ٤.

(٢) محمود أحمد الحنفى، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٩٦.

(٣) محمود أحمد الحنفى، المجلة الموسيقية، الموسيقى والدين، من مقال موسيقى الشعوب، العدد ٤٢، ١٩٧٧م، ص ٣.

(٤) فرج العتري، الموسيقى والتصوف، جريدة أخبار الأقباط، مطابع أخبار اليوم، القاهرة، العدد ٨٥، ١٩٩٥م، ص ٢٤.

والموسيقى الدينية الإسلامية في مصر تتناول:

١ - الموسيقى الدينية الصوفية.

٢ - الإنشاد الدينى (التواشيح - والأغاني الدينية).

٣ - الأبهالات الدينية (الأدعية).

٤ - للقصائد الدينية.

٥ - للموسيقى الدينية الآلية البحنة.

ويتناول هذا البحث شقين:

الأول: رحلة موجزة لآلة الناي عبر التاريخ القديم.

الثانى: دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

أولاً: آلة الناي عبر العصور:

آلة الناي من أقدم الآلات الموسيقية التى عرفها المصريون قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين، وكانت أحد عناصر فرقهم الموسيقية الثلاثة فى الدولتين القديمة والوسطى، والى كان عمادها المغنى والعازف بالصنج الوترى والناخ فى الناي^(٥).

ومن المؤكد أن القدماء فى مصر كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة من آلات الناي، نرى رسوماً لها داخل جدران الجيزة وفى كهوف الجبل الواقع فى مدينة (إلينيا القديمة)^(٦).

ولقد أثبتت الحفائر والأبحاث فى آثار القدماء الفراعنة، أنهم استخدموا نوعاً من أنواع آلات النفخ وهو الخنوى (وهى آلة الناي بلختنا المعاصرة)، سواء فى شكله الطويل الذى كان يسمى (دوجنواى) أو القصير الذى كان يسمى (جنجلاروس)، ومع تكرار ظهور صور منهما للتأكيد على ما كان بهذا النوع من أهمية الاستخدام وللثأير^(٧).

وأقدم صورة للناى عثر عليها هى التى وجدت منقوشة على حجر من الإردواز فى نقوش ما قبل الأسر، ويتضح لنا أن آلة الناي من أقدم آلات النفخ التى اكتشفت فى هذه الفترة الزمنية.

وبالرجوع إلى تلك النقوش، نجد ما هو معروف فى ذلك العصر من مكونات موسيقية كانت تشير إلى أن هناك فرقاً موسيقية صغيرة تشترك بالعزف فى الطقوس الدينية والمناسبات والأفراح.

واكتشفت أيضاً صورة الناي الطويل ذى الثقوب الكثيرة فى منظر للمصيد يعزف فيه ابن أوى بآلة للناى (أهرام الجيزة مقبرة رقم ٩٠)^(٨).

ثم انتقلت آلة الناي من وادى النيل إلى الحضارات المختلفة عبر التاريخ إلى بابل وأشور، ويبدأ التاريخ الآشورى من منتصف القرن الثالث عشر (ق. م) يوم حكمت أسر ملوكهم عام ١٢٧١ ق. م. الشعوب الآشورية، وهى حلقة من حلقات تاريخ الممالك القديمة^(٩).

وآلة الناي فى الدولة الآشورية هى مثل ما عرف فى الحضارة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، وطول القصبة، وجلسة العازف ومشاركتها فى الطقوس الدينية والذوقية، وكانت هذه الآلة أحب آلات النفخ عند الآشوريين^(١٠).

(٥) محمد أحمد الحنفى، علم الآلات الموسيقية، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٦) علماء الحملة الفرنسية (فيونر)، وصف مصر، الجزء السابع، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الغاللى، القاهرة، ١٩٨١م، ص ١٨٥.

(٧) فرج العندى، الموسيقى والتصوف، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٨) محمد أحمد الحنفى، موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات المصرية، القاهرة، ١٩٣٦م، ص ١٦.

(٩) سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، الطبعة الثانية، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٢١٠.

(١٠) محمد أحمد الحنفى، موسيقى الممالك القديمة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ص ٥٥.

والغرس أول من استخدموا آلة الناي بصور متقدمة، أطلقوا على الناي اسم (ناى نارم)، أى ناي ذو صوت رخو يخرض المقارنة بينه وبين المزمار ذى الصوت القوى الصارخ الذى أطلق عليه اسم (صورناى) (١١).

ويعد ظهور الإسلام، انقلت الموسيقى العربية إلى مرحلة جديدة تختلف من سابقتها بكل الاختلاف، وأهم المدن التي انطلقت منها الحصار الإسلامية هي مكة المكرمة، حيث ولد الرسول، ومدن الحجاز حيث تفجرت بياض الدين الحنيف.

والناى فى العصر الإسلامى هو الناي الذى عُرف تبعاً للاسم الفارسي (ناى)، والذى حل محل الاسم العربى (قصة أو قصابية)، وهو لا يختلف من حيث الشكل والطول وعدد الثقوب وعدد العقل وطريقة العزف فى الدولة الأموية والدولة العباسية.

نقل العرب موسيقاهم إلى الأندلس، وكانت آلة الناي أهم الآلات التي استخدمت بجانب الآلات الزثرية والآلات الإيقاع، وكانت تقدم فى الاحتفالات الدينية ومصاحبة للغناء والرقص والأفراح والمناسبات. ثم اتسع استخدام آلة الناي فى العصور التالية مثل العصر الفاطمى والعصر المملوكى (فى مصر) (١٢).

آلة الناي فى التراث الشعبى:

نسج الفنان الشعبى حكايات حول هذه الآلة المصنوعة من الغاب المجوف، يضفى بحبكته الدرامية قداسة تلك الآلة البسيطة فى تكوينها، والمعقدة فى إمكاناتها الموسيقية، كما أعطى الفنان الشعبى لهذه الآلة مواقف وأحداث تجعل لها قيمة عقائدية روحية، بجانب قيمتها التاريخية والفنية.

ويرى الفنانون الشعبيون أن آلة السلامة (وهي من فصيلة آلة الناي)، قد سلمت الرسول (صلى الله عليه وسلم) قبل الدعوة الإسلامية من مجلس خمر دعى إليه، إذ حاول بعض أنترابه أن يجعله يشاركهم مجلس سمرهم، وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومناذمة (١٣).

وحينما كان الرسول الأمين (صلى الله عليه وسلم) فى طريقه إليهم، وهو الذى لا يخلف موعداً سمع أحد الرعاة يعزف على هذه الآلة ألحاناً شجية، فوقف للحظة يستمع إليها، ومطال به الوقوف دون أن ينتبه إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاوة ما يسمع من تسابيح النغم، وأخذته سنة من النوم ففقد عن مواعده، وحينما انتبه إلى أنه تأخر عن أنترابه، أسرع إلى حيث تواجدوا على اللقاء فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يسروا من حضوره فذهبوا إلى حيث يسرون.

وفى يوم آخر، التقى بهم الرسول الصادق الأمين (صلى الله عليه وسلم) وروى لهم ما حدث له من أمر خارج عن إرادته، فإذا بأحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له من أمر مشاركتهم الخمر، ولكن الله سلمه من هذه المكيدة، ومنذ ذلك الوقت (كما تروى المأثورات الشعبية) سميت السلامة، وأصبحت هذه الآلة لها مكانتها فى الإنشاد الدينى.

وبعد وفاة الرسول ﷺ، أصابها شرخ من شدة الحزن، لذا كان صوتها حزناً شجياً به (بحة) من شدة الأسى (كما تروى المأثورات الشعبية).

ولآلة الناي مع السلامة أهمية خاصة فى فرق الإنشاد الدينى والتصوف، وقد شاع استخدامها فى حلقات الذكر الصوفى ورقصات الدراويش التي تدور فيها حركات الرافضين فى دوائر مكتملة كحركة الأفلاك فى عالم السماء (١٤).

(١١) محمد محمود سامي حافظ، تاريخ الموسيقى والغناء عند العرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ٢٦.

(١٢) قدرى سرور، آلة الناي وتطویر أسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٣٦.

(١٣) صفوت كمال، مرجع سابق، ص ٣.

(١٤) صفوت كمال، مرجع سابق، ص ٤.

ثانياً: دور آلة الناي فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية:

احتضنت الأديان على اختلافها قديماً وحديثاً فنون الموسيقى لتنسج من ألحانها حلة نورانية تسبغها على المشاعر وتجذب بها العواطف، وتوقظ بها الأرواح الصافية لتبتعث فيها نوراً من الحب الإلهي الأعلى، ثم تتدرج بها من خلق العاطفة والشعور فى الجانب الروحي، إلى توجيه تلك العاطفة لنفسها إلى الخير وبذله للخير^(١٥).

(١٥) محمود أحمد الحقل، المجلد الموسيقية، مرجع سابق، ص ٣.

والموسيقى تعبر عن التصوف من قديم الزمان. عرفها المتصوفون فى مختلف العصور. وقد كانت من قوة تأثيرها أن وصل الإنسان إلى قمة الروحانية عند سماعها. والموسيقى تعبر عن الأحاسيس والمشاعر المختلفة والمتعددة للإنسان طوال مراحل حياته من الميلاد وحتى الممات.

ومن أهم أنواع الغناء: الغناء الدينى والترانيل الدينية التى عرفها الإنسان منذ العصور القديمة. وآلة الناي هى الآلة الوحيدة التى صاحبت: لغناء بشكل عام، والدينى بشكل خاص، منذ عصور الفراعنة ولاتزال حتى الآن.

وقد أدرك الإنسان قديماً أثر الموسيقى فى تقوية الإيمان فى القلوب، فعمد إلى صلوته يضع لها الموسيقى والألحان، واستخدمت فى المعابد بأنواعها حافظة بالجلال الدينى والقدسية^(١٦).

والألحان والترانيم القبطية، تراث موجود منذ قديم الزمان، وهى كنز ثمين وملك خاص للكنيسة القبطية، وهذه الألحان ليست عربية ولا تركية ولا بيزنطية ولاغربية، وإنما هى موسيقى مصرية صميمية^(١٧).

الموسيقى الدينية الصوفية

ما التصوف:

التصوف ليس فلسفة محددة المسائل، ولا مذهباً بين المعالم يجتمع للذاهبون فيه على رأى واحد فى الفكر وخطة واحدة فى العمل، بل الصوفيون يكرهون وينفرون من القيود، وقد قالوا: «إن الطرق الصوفية إلى الله كعدد أنفص آدم»، ويعنون أن لكل نفس طريقها إلى الله ولكن مع هذا اجتمعت من أقوال الصوفية وأفعالهم على مر الزمان آراء وأفعال تعد من قواعد مذاهبهم، ويسمى الناس من يرى هذه الآراء أو يفعل هذه الأفعال صوفياً^(١٨).

وتعتبر آلة الناي شارة موسيقية صوفية، ولعلنا نعرف أن شهيدة العشق الإلهي سيدتنا رابعة العدوية(*)، كانت تمارس العزف على آلة الناي، وهى تعرف لعل قدرها مقاماً محموداً بين طليعة السالكين إلى الله.

الناي فى الموسيقى المولوية (الدرأويش):

حظيت آلة الناي منذ القرن الثالث عشر وحتى الآن بمكانة خاصة فى الموسيقى الصوفية، ومنذ أن أسست الطريقة المولوية والى كان إمامها «جلال الدين الرومى»(**)، استخدمت آلة الناي كإحدى الآلات التى تحتل مكانة مهمة، وعازف الناي يطلق عليه (ناييزين Neyzen)، وأشهر عازف ناي تركى هو «حمزة دده» الذى عاش فى القرن الثالث عشر والذى لم يفارق «جلال الدين الرومى» قط، وقد شهد هذا القرن عازفين آخرين أمثال «عثمان دده ويوسف دده».

(١٦) لطفى نجيب منصور، علاقة الدين بالموسيقى والإيمان، المجلد الموسيقية، مطابع دار الشعب، القاهرة، العدد ٣٠، ١٩٧٦م، ص ١٦.

(١٧) نبيل كمال بطرس، الموسيقى القبطية، المجلد الموسيقية، مطابع دار الشعب، القاهرة، العدد ٥٣، ١٩٨٧م، ص ٣٦.

(١٨) أحمد محمد الشوانى، كتب غيرت الفكر الإنساني، الجزء السابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٤٩.

(*) أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، مولاة آل عتيك المتوفية نحو سنة ١٨٥هـ، وكانت البنت الرابعة لأبيها، كانت تقرض الشعر وتغنيه وتعزف على الناي ولها مزاج فنى رقيق وميل طبيعى إلى الحزن، ولحقها لذلك كانت تحب الناي على الحد، وشعرها أنشوى فيه لغة النساء، وكان سيدها يسخطها دائماً عندما كانت فى مجلسه بسبب انحنائها الدينية القوية.

(**) جلال الدين الرومى (٦٠٤هـ - ١٢٠٧م إلى ٦٧٢هـ - ١٢٧٣م)، هو الشاعر التركى المشهور ومؤلف المثنوى، أول من كتب الشعر باللغة التركية بهدف استخدامه كوسيلة لنشر أفكاره الصوفية بين تلاميذه، وعاش منتقلاً بين فارس والشام والأناضول حتى استقر به المقام فى مدينة قونية بالأناضول (تركيا الحالية)، له أشعار بالعربية والفارسية والتركية تتخللها أفكاره الصوفية.

واستطاع جلال الدين الرومي بالأشعار والموسيقى الوصول إلى العالم الداخلي للإنسان، وجعل الموسيقى فناً لتجلى العشق الإلهي، وقد ألف جلال الدين الرومي (كتاب المثنوى)، وهو مؤلف من ستة مجلدات، ويحتوى على ٢٥٧٠٠ بيت من الشعر، وأهم الأفكار التي وردت في هذه الأشعار تتناول الوجدانية وأسس الدين الإسلامي وتفسير الآيات القرآنية وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مع شرح لها، ووحدة آلامه وحرية مساواة الأفراد، وقد خصص الرومي جزءاً كبيراً من تلك الأشعار لآلة الناي (١٩).

(١٩) فرج الحنرى، مرجع سابق، ص ٢٦.

والمثنوى من ثنى يثنى، وسماها جلال الدين بذلك لأن كل بيت منها يتركب من شطرين لزم فيها قافية واحدة مستقلة، ويحرر واحداً مع اختلاف المعاني وتفاوت القوافي. وقد شرع جلال الدين الرومي في نظم المثنوى في مستهل عام (٦٥٨ هـ - ١٢٥٩ م)، وأنجز الجزء السادس عام (٦٧٢ هـ - ١٢٧٣ م) قبل وفاته بأيام.

والمثنوى يطلق على نوع من الشعر في آداب اللديوان الكلاسيكي (التركي العثماني)، وقد أصبح الناي رمزاً لجوهر المثنوى، وعندما يقال المثنوى يرد إلى الذهن جلال الدين الرومي، وعندما يقال جلال الدين يرد إلى الذهن الناي والمثنوى.

ولآلة الناي عند جلال الدين الرومي مكانة خاصة لاتصاله بالعشق الإلهي، وقد افتتح المثنوى بمقدمة في الناي، وهو رمز الروح التي تنح إلى عالمها وتروح. وقد أولع به المولوية واستعانوا به في أفكارهم. وقصة الناي يبدأ بها المثنوى، فيقول:

استمع للنأي غنى وحكى
مذ كان الغاب وكان الوطن
أين صدر من فراق مرقا
من تشبده النوى من أصله
كل ناد قند رآنى نادياً
ظن كل أننى خير سميع
أن سرى في أنينى قد أظهر
أن صووت الناي نار لأهواء
هى نار العشق في الناي تشور
حدث الناي بأحوال الطريق
أهل هذا الحس من لا حس له
ضلت الأيام في آلامنا
شقه الوجد وهدا فشكا
ملأ الناس آئين شجنا
كى أبث الوجد فيه حرقا
يبتغى الرجعى لمعنى وصله
كل قوم تحذونى صاحبا
ليس يدرى أى سر فى الضمير
غير أن الأذن كلت والبصر
كل من لم يصلها فهو هباء
وهى نار العشق فى الخمر تقور
وعن الجنون صبا لا يقيق
أرهب السمع لهذه المعضلة
ليس إلا النار فى أيامنا (٢١)

(20) suleymon Ergoner, Nay Me-
todu, Istanbul, Gunluk Ticoret,
Tesisleri, 1980, P. 10.

(٢١) أحمد محمد الترنائى، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

ويقول الرومي: «منذ أن قطعوا الناي من الغابة والناس يكون بكانه، فهو يشكل آلام الفراق وصدره يمزقه للفراق؛ لأن كل ما بعد عن أصله يطلب الوصال».

ويقول: الناي «أصبح أنينى يتردد فى كل جماعة، وصرت صاحب البائسين والسعداء، ولا أحد يعلم الأسرار داخلى، فلا توجد للعيون الأنوار التى تترك بها مأساتى، ولا توجد للأذان الأنوار التى تسمع بها أسرارى» (٢٢).

ويرى المولوية أن آلة الناي تحكى الأسرار الإلهية، لذلك فهم دائمو الإنصات لصوته، وكان الرومي يعطى أهمية للأذن أكثر من تلك التى يعطيها للعين وللرؤية؛ ولهذا كان الإنصات والاستماع أمراً واجباً فى الدين والطرق للصوفية، لما ورد فى (القرآن الكريم - فى سورة طه - الآية ٤٥)، بسم الله الرحمن الرحيم «قال لا تخافا إني معكما أسمع وأرى، صدق الله العظيم».

(٢٢) عبد المنعم الحفنى، الموسوعة
الصوفية: أعلام التصوف
والمفكرين عليه والطرق الصوفية،
ط ١، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩٢ م،
ص ١٨٥.

وفي هذه الآية تقدم السمع على الرؤية دلالة على الأهمية، ولهذا أصبح صوت الناي أكثر تأثيراً من صوت أية آلة أخرى عند الأتراك، وخصوصاً المولوية.

وفي العصور التي تلت جلال الدين الرومي، احتلت آلة الناي مكانة مهمة في الموسيقى المولوية، وكان عازف الناي يعامل كمطرب، وعلى عكس جميع الآلات فإنه من الممكن أن يشترك مع الفرقة عدد من عازفي الناي؛ لأن ذلك يؤدي إلى ثراء صوت الناي، وعلى مر العصور كان لعازفي الناي إسهاماتهم في وضع الألحان المولوية، ومنهم (كونشك مصطفى - عثمان دده - إسماعيل دده - سليم الثالث - سعد الدين هير - سعد الدين أرل) (٢٣).

(23) Süleyman Erginer, Ibid., P. 186.

ثم انتقلت هذه المدرسة إلى مصر مع الفتح العثماني في بداية القرن السادس عشر، وأصبح مقر هذه المدرسة هي التكايا التي انتشرت في مصر، وكان يؤدي فيها الفن المولوي حتى منتصف القرن العشرين، ومن هذه المدرسة تخرج الكثير من مشاهير العازفين المصريين، وظل أسلوب هذه المدرسة مسيطراً على أسلوب الأداء في مصر حتى مطلع هذا القرن، حيث بدأ ظهور الشخصية المصرية في أداء آلة الناي (٢٤).

(٢٤) كتاب مؤتمر الموسيقى العربية،
الطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٢٣م، ص
١٢٩.

وفي مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م، تكونت لجنة لجمع وتسجيل المأثورات برئاسة «روبرت لاخمان، الألماني، مع طاقم من كوارر أجنبية ومصرية، وحصلت هذه اللجنة على عدد تسعة تسجيلات بالناي عن طقوس المولوية الأتراك، وخمسة تسجيلات لطريقة للذكر الليفي (***).

(*** المركز الرئيسي للتكايا في مصر
يقع في جبل الجيرشي بجوار القلعة.

وفيما يلي المدونة الموسيقية لأداء آلة الناي لنموذجين من الموسيقى الصوفية المولوية.

لحن صوفي مولوي (مقام نواثر)



لحن صوفی مولوی
(مقام صبا)



الناى فى حلقات الذكر:

حلقات الذكر تعتبر من أهم عروض السباق الشعبى فى مصر، وهى تقام فى الموالد المنتشرة فى ربوع البلاد، وأيضاً فى المناسبات الدينية المختلفة كالمولد النبوى ورأس السنة الهجرية، وكثير من المواسم المعروفة، وكذلك أيام للجمع.

وهناك عدة طرق لإقامة الذكر، كالطريقة الرفاعية والأحمدية والشاذلية والبيومية وغيرها. وحضرة الذكر لازالت موجودة ومستمرة، بل وازدادت عروضها لعوامل عدة أهمها ضرورة توكيدها مع الموالد المقامة للأولياء فى مختلف أنحاء البلاد، سواء فى المدن الكبرى أو الصغرى أو القرى، وهناك الكثير من أتباع الطرق الصوفية المختلفة فى مصر يجوبون بفرقهم الموسيقية ساحات الموالد طويلاً وعرضاً للاشتراك فى تلك الحضرات، كما أن الكثير من الأهالى ينظمون إقامة حضرات الذكر دون الارتباط بمولد معين.

وتتكون الفرق الموسيقية فى هذه العروض من منشد (صبيت)، وفرقة مكونة من:

(١) عازف الناي ويسمى (نياى).

(٢) عازف العفافة ويسمى (عطفى).

(٣) عازف العود ويسمى (موسيقى) بحرف الكاف وليس القاف.

(٤) عازف المزمار.

(٥) صابى إيقاع (طبلجى).

(٦) صابى إيقاع ثان (رقاق).

(٧) مجموعة من عازفى الدقوف والمزاهر^(٢٥).

وعازف الناي فى هذه الفرقة هو الذى يساعد باقى أعضاء الفرقة فى ضبط وتسوية أوتار آلاتهم، حيث إن آلة الناي أو السلامية ثابتة النغمات، كما يقوم عازف الناي بقيادة باقى الموسيقيين أثناء العزف، حيث إن صوت آلة يكون أكثر وضوحاً من باقى الآلات، خصوصاً إذا كانت الفرقة لا تستخدم ميكراً للصوت، يقوم عازف الناي بالدور الرئيسى فى حفلات (حلقات الذكر)، فهو الذى يبدأ الحفل بتقاسيم حرة ثم يدخل فى قطعة موسيقية من المقام نفسه الذى سيخنى منه المؤدى (المنشد أو الصبيت)، ويتبعه بعد ذلك باقى أعضاء الفرقة، كما أنه يقوم بأداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ومن وقت لآخر يعزف منفرداً على آلة ليساعد المؤدى على الأداء والانتقال من مقام لآخر، كما أن عازف الناي هو الذى يتكفل برقع الحالة المزاجية للمؤدى (سلطنته) كى يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء الجيد.

يتحكم عازف الناي فى بعض الأحيان من شد حماس المستمعين لما تتمتع به آلة من صوت شجى رخيخ قريب من الوجدان، خصوصاً إذا كان العازف ماهراً، فسرعان ما نجد قيام جمهور المستمعين بالتمايل والرقص فى حركات متشابهة تتعارف عليها الجماعة الشعبية بمصطلح (التفكير). ويعتبر عازف الناي هو همزة الوصل بين المؤدى وباقى أعضاء الفرقة، فهو الذى يتلقى إرشاداته وتوجيهاته أثناء الأداء لينقلها بدوره لباقي زملائه، وغالباً ما يكون لغة الإشارات هى لغة التعامل فى هذه الحالة^(٢٦).

(٢٥) حسام أبو زيد، حضرة الذكر

والسياق الشعبى، بحث منشور،
مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع
للفنون الشعبية، الندوة العلمية، أغسطس
١٩٩٦م، ص ٤.

(٢٦) الراوى سيد أبر شفة، عازف ناي
وكولة بفرقة رضا للفنون الشعبية
(سابقاً).

ثانياً: آلة الناي فى الإنشاد الدينى:

ارتبطت موسيقانا العربية بصفة عامة بالجانب الدينى حيث استمدت ألحانها من اللغة العربية لغة القرآن الكريم.

ويذكر أن أول إنشاد دينى تغنى به النساء والصبية فى المدينة المنورة عند قدوم الرسول (ﷺ) بشعر لمطيف (٢٧) وهو:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وقد تنوعت ألوان الغناء فى الإنشاد الدينى ما بين توشيح وأنشودة وأغنية دينية، ومن أقطاب شيوخ فن الإنشاد الدينى فى القرنين التاسع عشر والعشرين والذين اهتموا بآلة الناي نظراً لصورتهما الشجي والمعبّر لأداء هذا اللون من الغناء، فوضعوا المقدمات الموسيقية فى معظم أعمالهم لآلة الناي ثم الرّد من باقى أفراد اللخت ثم دخول المنشد بالأداء. وهم على سبيل المثال:

خليل محرم - أبو خليل القباني - عبد الرحيم المصلوب - خليل المغربي - سلامة حجازي - سيد درويش - عبده الحامولي - إسماعيل مكر - أبو العلا محمد - طه الفشلى - على محمود - سيد شطا - سيد النقشبندى - نصر الدين طويرار (٢٨).

وقد حافظ على أسلوب أداء الإنشاد الدينى كل من الشيخ (محمد الفيومي وعبد السميع بيومي ومحمد الطوخي)، ومن الملحنين (زكريا أحمد - رياض السنباطي - محمد الموجي - سيد مكايى - عبد الحليم نورية - عبد العظيم عبد الحق - مرسى الحريرى - درويش الحريرى - سيد مرسى - محمود الشريف)، وغيرهم ونقلوه بدورهم لفرقة الإنشاد الدينى الملحق بفرقة الموسيقى العربية وهى إحدى فرق دار الأوبرا المصرية. أسسها عبد الحليم نورية عام ١٩٧٣ م. بمجموعة تضم اثنا عشر منشداً ومجموعة صغيرة من العازفين على آلات اللخت وهى (الناى - القانون - العود - الإيقاع)، ثم قام بتطويرها حتى وصل عدد المنشدين إلى ثلاثين منشداً وفرقة موسيقية تضم العازفين على مختلف الآلات، يشترك بها اثنان من عازفى آلة الناي وهم (جلال حسين - سيد صالح) وبعد وفاتها قام بالعزف عازفاً للناى (عبده الشامى - فوزى جلال حسين).

استعان عبد الحليم نورية بعازف الكمان عبد المنعم الحريرى فى كتابة المقدمات الموسيقية وتحفيظ الفرقة (٢٩) وفيما يلى جدول يوضح بعض التواشيع والأغاني الدينية.

جدول لبعض ألحان التواشيع والأغاني الدينية

اسم الملحن	المقام	القالب	اسم العمل
مرسى الحريرى	راست	موشح	١ - نعمة من جلائل الآلاء
مرسى الحريرى	سيكاه	موشح	٢ - حبيب الله
درويش الحريرى	بياتى	موشح	٣ - جل من أنشاك
درويش الحريرى	هزام	موشح	٤ - يا خير هادى للأنام
درويش الحريرى	عشاق	موشح	٥ - جلت خير الأنام بالفرقان
درويش الحريرى	راست	موشح	٦ - أنا من تسمع عنه

(٢٧) كامل الخلعى، الموسيقى الشرقى، الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ م، ص ١٥.

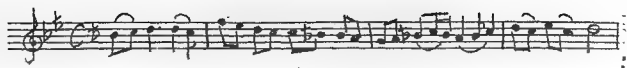
(٢٨) نبيل شورى - ورقات فى الإنشاد الدينى - بحث منشور - مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ص ٣.

(٢٩) مقابلة شخصية مع صلاح غباشى، قائد فرقة الإنشاد الدينى (حالياً).

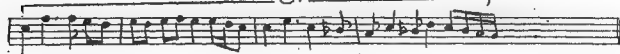


اسم الملحن	المقام	اللقالب	اسم العمل
إسماعيل سكر	نهادند	موشح	٧ - مدائح باهي الحسن
إسماعيل سكر	سيكاه	موشح	٨ - غردى يا أليك
إسماعيل سكر	صبا	موشح	٩ - ربي خلق طه
إسماعيل سكر	راست	موشح	١٠ - يا فرحة البيند
علي محمود	صبا	موشح	١١ - تجلى مولد الهادي
علي محمود	بياتي	موشح	١٢ - نمسب شريف
علي محمود	حجاز كار	موشح	١٣ - الوقت صفا
زكريا أحمد	هزام	موشح	١٤ - مولاي ككيت رحمة
زكريا أحمد	بياتي	موشح	١٥ - يا من يرجي
زكريا أحمد	هزام	موشح	١٦ - أرض الحجاز
محمود إسماعيل	زنجران	موشح	١٧ - يا بشير الرحمة
محمود إسماعيل	تكريز	موشح	١٨ - ترنم يا شجي الطير
محمود إسماعيل	راست	موشح	١٩ - نور الدنيا
سيد موسى	بياتي	موشح	٢٠ - فوادي غدا
سيد موسى	راست	موشح	٢١ - يا رب صلي
سيد موسى	بياتي	موشح	٢٢ - لمولد أحمد
سيد مكاوي	نهادند	موشح	٢٣ - تعالى الله
مرسي الحريري	بياتي	أنشودة	٢٤ - للنفس المؤمنة
سيد إسماعيل	بياتي	أنشودة	٢٥ - يا رسول الله
عبد العظيم عبد الحق	راست	أنشودة	٢٦ - بشاير
رياض السنباطي	بياتي	أنشودة	٢٧ - إلهي ما أعظمك
رياض السنباطي	بياتي	أنشودة	٢٨ - ربي سبحانه دوما
كمال الطويل	حجاز	أنشودة	٢٩ - قل ادعوا الله
زكريا أحمد	هزام	أنشودة	٣٠ - مدح الرسول
محمود كامل	كرد	أنشودة	٣١ - أشواق
عبد العظيم عبد الحق	حجاز	أغنية	٣٢ - مدد يا رسول الله
عبد العظيم عبد الحق	حجاز	أغنية	٣٣ - الشمعتين
عبد العظيم عبد الحق	راست	أغنية	٣٤ - ألفين صلاة على النبي
سيد مكاوي	حجاز	أغنية	٣٥ - إني آمنت
سيد مكاوي	بياتي	أغنية	٣٦ - يا أيها المبعوث
عبد الحليم نورية	شوري	أغنية	٣٧ - بر السلامة
محمد فوزي	هزام	أغنية	٣٨ - إلهي حمدا
محمد فوزي	عجم	أغنية	٣٩ - بشارك يا صام
محمد الموجي	حجاز كار	أغنية	٤٠ - الرضا والنور
فريد الأطرش	بياتي	أغنية	٤١ - عليك صلاة الله وسلامه
رضا حمدي	عجم	أغنية	٤٢ - ماشي في نور الله
محمود الشريف	عجم	أغنية	٤٣ - رمضان جانا
جمال سلامة	كرد	أغنية	٤٤ - محمد يا رسول الله
رياض السنباطي	راحة	أغنية	٤٥ - يا راحين للنبي العالي
	الأرواح		

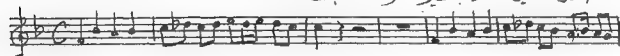




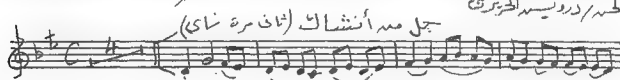
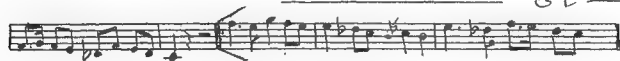
نای



طهر / محمد صالح علی یابشیر الرعة الکبری

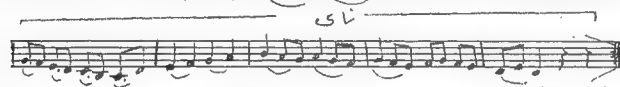


نای

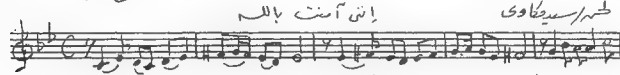


جل مه أنشاک (ثانی مرة نای)

طهر / درویش الطبری



نای

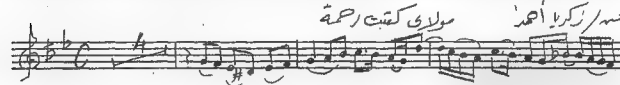


ای آمنت بالله

طهر / سید طاوی



نای



مولای کعبه رعة

طهر / زکریا أحمد

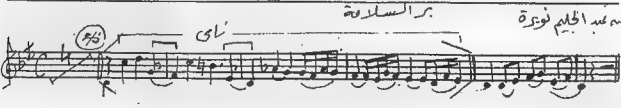
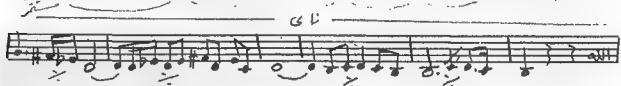
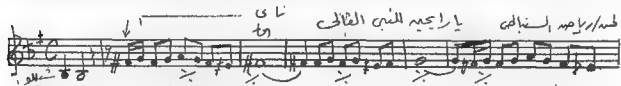
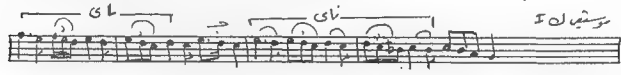
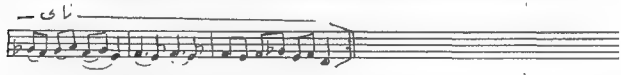
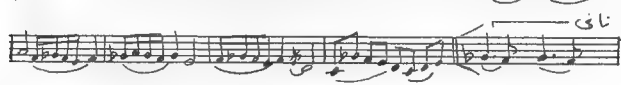
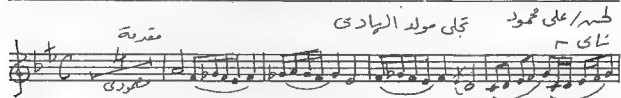


نای

نای



نای



وفيما يلي نماذج من الجدول السابق لأداء الناي المنفرد في الإنشاد الديني .

ثالثاً: آلة الناي في الابتهاالات الدينية (الأدعية) :

يعتبر الابتهاال الديني من أهم أشكال الأداء المقامي الذي يعطى لمدلول الكلمة عمق روحاني، والمقامات المستخدمة في ألحان مقامات عربية ذات طبيعة خاصة في النماذج والأنسجام والابتهاال لم تنقيد بإيقاع معين لما فيه من ارتجالية مقامية بل يعتمد على الإيقاع الداخلي لجمل الألحان الارتجالية.

وما زالت الابتهاالات الدينية المبنية على ارتجالات المؤدى اللحنية تؤدي بأصوات مشايخ القراء إلى الآن، إلا أنه ظهر نوع من الأدعية الدينية بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية أهمها آلة الناي التي تلعب الدور الرئيسي ويشترك معها آلات التشيللو والكوتراباص، كالأدعية التي أداها عبد الحليم حافظ من ألحان محمد الموجي . وذلك في إطار اللحن المحفوظ البعيد كل البعد عن الارتجال الغفري للمؤدى، بالإضافة إلى خلوها من الإيقاعات الواضحة، أي لحنها لحن مستقر بل دون إيقاع مقيد (٣٠).

(٣٠) نبيل شوري - مرجع سابق، ص ٧.

كما ظهر حديثاً نوع من الأدعية لها لحن وميزان يؤديها المطرب مع الكورال بمصاحبة فرقة موسيقية من مختلف الآلات، يضع فيها الملحن لآلة الناي الدور الرئيسي، وتكون أحياناً على شكل حوار بين المطرب وآلة الناي.

والجدول التالي يوضح بعض الأدعية الدينية التي لعبت آلة الناي فيها الدور الرئيسي

اسم الملحن	المقام	القالب	اسم العمل
زكريا أحمد	حجاز	دعاء ديني	برضاك يا خالق
محمد الموجي	راحة الأرواح	دعاء ديني	يا خالق الزهرة
محمد الموجي	صبا	دعاء ديني	أنا من تراب
محمد الموجي	راحة الأرواح	دعاء ديني	ورق الشجر صفحات
محمد الموجي	راحة الأرواح	دعاء ديني	التوتة والساقية
محمد الموجي	راحة الأرواح	دعاء ديني	أدعوك يا سامع دعايا
محمد الموجي	راحة الأرواح	دعاء ديني	يا خالق الزهرة
محمد الموجي	نهاروند	دعاء ديني	العبدة في الأرض
عبد العظيم محمد	حجاز	دعاء ديني	يا ربنا لك الصلاة
عطية شرارة	كرد	دعاء ديني	توبة
كمال الطويل	راست	دعاء ديني	إلهي ليس لي إلا عوناً



وفيما يلي نماذج من الجدول السابق لأداء الناي المنفرد للأدعية الدينية

٤ - آلة الناي في القصيدة :

القصيدة هي قطعة شعرية باللغة الفصحى وتتكون من مجموعة من الأبيات الشعرية الموزونة السقفاة، والأصل أن لحنها ليس به إيقاع؛ بل يلقى لحنها بحرية ارتجالية بدون

طبله / كمان الطويل

Handwritten musical notation on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. Above the first staff, the word "نای" (Nai) is written with a bracket. Above the second staff, the word "نای" is written with a bracket. The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat, continuing the melody with similar note values.

طبله / نغمه الموصی ریاض ورد الشجر صفحات

Handwritten musical notation on four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. Above the first staff, the word "نای" (Nai) is written with a bracket. Above the second staff, the word "نای" is written with a bracket. The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat, continuing the melody with similar note values. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, continuing the melody with similar note values. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, continuing the melody with similar note values.

فرس / عبد العظيم محمد ریاض یاربنا الله الصلاة

Handwritten musical notation on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. Above the first staff, the word "نای" (Nai) is written with a bracket. Above the second staff, the word "نای" is written with a bracket. The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat, continuing the melody with similar note values. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, continuing the melody with similar note values.

مصاحبة آتية - ينشدها المغنى بمفرده وليس له مساعدون (مذهبية أو سنيّة) وتعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء وموضوعاتها متنوعة، أهمها القصيدة الدينية وفي نهاية القرن التاسع عشر أصبح للقصيدة شكل آخر وهو اشتراك فرقة موسيقية صغيرة مكونة من آلات التخت العربي وهي (الناى - القانون - العود - الإيقاع)، وكان ذلك على يد رواد تلحين القصيدة في ذلك الوقت (محمد عبد الرحيم الملسوب - عبده الحامولى - محمد عثمان^(٣١)) ومن رواد تلحين القصيدة الدينية الملحن (رياض السنباطى) الذى أدخل على التخت بعض الآلات الموسيقية الغربية كالآلة الكمان والتشيلو والكونتراباص مع إضافة بعض الآلات الإيقاعية.

(٣١) عبد الحميد توفيق زكى، التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٩٦.

وظهر هذا بوصوح في قصائده الدينية التى لحنها لأم كلوم في الأربعينيات من القرن العشرين، نذكر منها (سلوا قلبى - ولد الهدى - نهج البردة وغيرها) وأعطى السنباطى لآلة الناى دوراً مهماً فى معظم ألحانه للقصائد الدينية وخاصة فى مقدماتها الموسيقية، كما أبدع السنباطى فى أواخر الستينيات بتلحينه للثلاثية المقدسة التى استخدم فيها (الكورال) والآلات الأوركسترالية كما استعان بأصوات المؤذنين بطريقة جسدت الخشوع والجو الروحاني^(٣٢). وقد احتلت آلة الناى مكانة مهمة فى ألحان القصائد الدينية، ومن أشهر عازفى الناى الذين قاموا بالأداء المنفرد فى معظم هذه الأعمال.

(٣٢) نبيل شوى - مرجع سابق، ص ١٧.

(سيد سالم - حسين فاضل - محمود عفت - جلال حسين).

والجدول التالى يوضح البعض من هذه القصائد

جدول لبعض القصائد الدينية

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
إلى عرفات الله	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
نائب تجرى دموعى ندماً	قصيدة	حجاز	رياض السنباطى
حديث الروح	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
الثلاثية المقدسة	قصيدة	حجاز كار	رياض السنباطى
نهج البردة	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
سلوا قلبى	قصيدة	راست	رياض السنباطى
رباعيات الخيام	قصيدة	راست	رياض السنباطى
عرفت الهوى	قصيدة	كرد	رياض السنباطى
ولد الهدى	قصيدة	راست	رياض السنباطى
إله الكون	قصيدة	هزام	رياض السنباطى

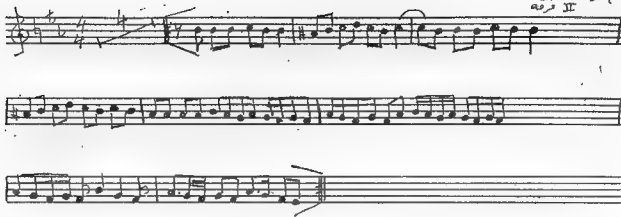
وفيما يلى نماذج من الجدول السابق لأداء الناى المنفرد فى بعض القصائد الدينية.

خامساً: آلة الناى فى الموسيقى الدينية الآتية (البحة):

على الرغم من وجود أشكال للتأليف الآلى فى الموسيقى العربية مثل البشرف والمعاصى والتحميلة وغيرها، إلا أنها كانت موظفة لخدمة الغناء حيث كانت تؤدى هذه المؤلفات بغرض خدمة المطرب لتصمد له جو المقام الموسيقى الذى سيفنى منه وصلته الغنائية^(٣٣).

(٣٣) زين نصار، عالم الموسيقى، للهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م، ص ٣١٦.

اشقة I نای
II فرقه



رباعین الختام نای

طبله / ربابه السیاحی



ولد البردی

طبله / ربابه السیاحی



وكان هذا اللون شائعاً حتى بداية الثلاثينيات من القرن الماضي. وقد رأى محمد عبد الوهاب أنه قد حان الوقت للأذن العربية أن تتعرف على الموسيقى الآلية (البهجة) وتحس الجمال فيها. وكان لعبد الوهاب فضل كبير في الخطوات الأولى التي قام بها هو ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وغيرهم ليجعلوا للموسيقى الآلية (البهجة) كياناً مستقلاً عن الغناء. وهذا النوع من المؤلفات الموسيقية لم يتقيد بقالب معين^(٣٤)، وقد تدوحت ألوان التأليف لهذا النوع من الموسيقى حيث اهتم بعض الملحنين بتأليف مقطوعات موسيقية خاصة للمناسبات الدينية. بدأها محمد عبد الوهاب بمقطوعة مركب النور عام ١٩٥٣م بمناسبة عيد الهجرة، وفي العام نفسه وبمناسبة موسم الحج ألف عطية شرارة موسيقى جبل عرفات ثم موسيقى المولد لأحمد فؤاد حسن بمناسبة المولد النبوي الشريف عام ١٩٥٨م. ولقد كان آلة الناي دور بارز في معظم المقطوعات الموسيقية الدينية حتى يشعر المستمع بأنها مؤلفة خصيصاً لها.

(٣٤) رتيبة الحفني، محمد عبد الوهاب: حياته وفنه، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص ٥٦.

جدول يوضح بعض المقطوعات الدينية (الآلية)

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
مركب النور	وصفي ديني	حجاز	محمد عبد الوهاب
ليالي النور	وصفي ديني	هزام	عطية شرارة
مناجاة	وصفي ديني	بياتي	عطية شرارة
ليلة المولد	وصفي ديني	سيكاه	عطية شرارة
جبل عرفات	وصفي ديني	بياتي	عطية شرارة
أنوار المدينة	وصفي ديني	نهاوند	عطية شرارة
المولد	وصفي ديني	هزام	أحمد فؤاد حسن
المولد	وصفي ديني	راست	علي إسماعيل
أنوار الحبيب	وصفي ديني	هزام	عبد الحميد مشعل

وفيما يلي نماذج من الجدول السابق لأداء آلة الناي المنفرد في بعض من الموسيقى الدينية الآلية (البهجة).

ومما سبق برز دور آلة الناي في الموسيقى الدينية بشكل عام بدأ من الحضارة الفرعونية مروراً بالحقب القبطية واتضح بشكل مؤثر في الحضارة الإسلامية التي تمثلت في أنواع الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية:

١ - الموسيقى الدينية للصوفية.

٢ - الإنشاد الديني (التواشيح والأغاني الدينية).

٣ - الابتهالات الدينية (الأدعية).

٤ - القصائد الدينية.

٥ - الموسيقى الدينية الآلية (البهجة).



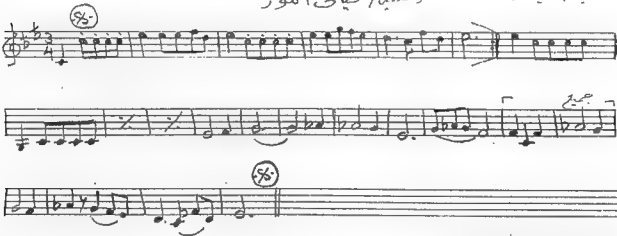
سرينا / سوكية النور



ما لينا / أحمد زاهد / موسيقا / الخول



تاليف / علي شرارة / موسيقا / ليالى النور



ما لينا / عبد الحميد شعل / موسيقا / أنوار الحبيب



المراجع العربية:

أولاً: الكتب:

- ١ - أحمد محمد الشولاني: كتب غيرت الفكر الإنساني، الجزء السابع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٢ - رتيبة الحفني: محمد عبد الوهاب حياته وفنه، دار الشروق، القاهرة ١٩٩١م.
- ٣ - زين نصار: عالم الموسيقى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م.
- ٤ - سليم الحلو: تاريخ الموسيقى الشرقية، للطبعة الثانية، بيروت، منشورات مكتبة الحياة، ١٩٧٤م.
- ٥ - عبد الحميد توفيق زكي: التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٨م.
- ٦ - عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، أعلام التصوف وسفكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشد، للطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٧ - حلماء الحملة الفرنسية (فيروت): وصف مصر، الجزء السابع، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨١م.
- ٨ - كامل الخاضى: الموسيقى الشرقى، لدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م.
- ٩ - كتاب مؤتمر الموسيقى العربية: المطبعة الأميرية، القاهرة ١٩٣٤م.
- ١٠ - محمد محمود سامى حافظ: تاريخ الموسيقى والقضاء عند العرب، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٧١م.
- ١١ - محمد أحمد الحفني: علم الآلات الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١م.
- ١٢ - موسيقى قدماء المصريين، القاهرة، دار المطبوعات المصرية، ١٩٣٦م.
- ١٣ - موسيقى الممالك القديمة، القاهرة، مطبعة مخيمر، ١٩٥٢م.

ثانياً: الأبحاث:

- ١ - حسام أبو زيد: حضرة الذكر والمسايق الشعبي، بحث منشور ضمن مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للثقون الشعبية، الندوة العلمية، أغسطس ١٩٥٦م.
- ٢ - صفوت كمال: قصة الغاب بين الواقع والأسطورة، بحث منشور ضمن المهرجان الدولى الثالث للثقون الشعبية - فنون آلات الغاب - للندوة العلمية، للعريش، ١٩٩٤م.
- ٣ - قدرى مصطفى سرور: آلة الناي وتطوير أسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٩م.
- ٤ - نبيل شبرى: ورفات فى الإنشاء الدينى، بحث منشور ضمن مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، دار الأوبرا المصرية، القاهرة ٢٠٠٠م.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

- ١ - فرج العنتري: الموسيقى والتصوف، جريدة أخبار الأدب، مطابع أخبار اليوم، العدد ٨٥، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ٢ - لطفى نجيب منصور: علاقة الدين بالموسيقى والإيمان، المجلة الموسيقية، مطابع دار الشعب، العدد ٣٠، القاهرة، ١٩٧٦م.
- ٣ - محمد أحمد الحفني: الموسيقى والدين، المجلة الموسيقية، من مقال موسيقى للشعب، العدد ٤٧، مطابع دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٧م.
- ٤ - نبيل كمال بطرس: الموسيقى القبطية، المجلة الموسيقية، مطابع دار الشعب، العدد ٥٣، القاهرة، ١٩٧٨م.

المراجع الأجنبية:

- (١) Suleyman Ergoner, Nay Netodu, Istanbul, Gunluk Ticoret, Tesisleri. 1980.



بين الطنبورة والسسمية

محمد شبانة

تذهب بعض الدراسات إلى إطلاق اسم آلة الطنبورة على آلة السسمية، فتذكر أن «الآلة ظلت على حالتها في وادي النيل محتفظة بطابع سلمها الخماسي وما تزال حتى الآن في شكلها وعدد أوتارها الخمسة على النحو الذي كانت عليه في العصور القديمة، وهي شائعة الاستعمال في أعلى الصعيد وبخاصة في بلاد النوبة وتعرف هناك باسم «الطنبورة»، وهي كذلك آلة محبوبة في بورسعيد حيث تعرف باسم «السسمية»، وقد تستعمل هناك على شكلها القديم أو يستبدلون بالحلقات القديمة بمفاتيح حديثة»^(١).

وتذكر دراسة أخرى أن «في منطقة القناة تعرف «الطنبورة» باسم «السسمية»، وتوجد في أحجام متفاوتة، وقد بدلت حلقات شد الأوتار بمفاتيح (ملاوى) من الخشب بدلاً من حلقات القماش»^(٢)، وكذلك تشير دراسة ثالثة إلى المعنى نفسه، «وهي تعرف في منطقة النوبة بالطنبورة وفي الموسيقى الشعبية باسم السسمية»^(٣)، وتورد دراسة أخرى أن «الطنبورة، عرفتها القبائل الأفريقية، واستخدمتها قبائل البجة في بلاد النوبة، وقبائل البشارية والعرب في النوبة، ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة وهناك تسمى السسمية»^(٤).

ونرى أن ثمة فرق شاسع بين الآتين الطنبورة والسسمية، ونرجح أن الثانية خرجت من رحم الأولى، وأنها ابنة شرعية لها. فعلى سبيل المثال، كيف يتسنى لنا أن نقول إن الفيولا هي الفيولينة، إنها من فصيلة واحدة، ولكنهما على أية حال الآتين مختلفتين، وكذلك الحال بالنسبة لآتي الطنبورة والسسمية.

إن الفرق بين الآتين واضح وجلي، ويمكن أن نورده على النحو التالي :

١ - من حيث الحجم، الطنبورة أكبر حجماً من السسمية.

(١) محمود أحمد الحفنى: «علم الآلات الموسيقية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٦.

(٢) محمد عمران: «آلات الموسيقى الشعبية الهائلة والأداء والتجميل»، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٧.
(٣) سهير أسعد طلعت: «أغاني الزفاف في النوبة دراسة تحليلية»، رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للفن، أكاديمية للفنون، القاهرة، ١٩٩١، ص ١١٠.

(٤) ملى حسن محمد إسحق: «معالجة هارمونية للألحان الشعبية النوبية ذات السلم الخماسي»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الوسيية بالدقى، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٨٦.

- ٢- من حيث عدد الأوتار، استمرت الطنبورة محافظةً على عدد أوتارها وهو ستة أوتار، بل ولم تظهر محاولات لزيادة أوتارها، في حين بدأت السمسمية بخمس أوتار زبدي إلى سنة، واستمرت في الزبدي حتى وصلت إلى اثني عشر وترًا.
- ٣- من حيث اللخامات المستخدمة في الأوتار، تصنع الأوتار المستخدمة في الطنبورة من أمعاء الحيوان، أو من النايلون، في حين تستخدم السمسمية أوتارًا من السلك المعدني.
- ٤- من حيث الصوت الصادر عن كل آلة؛ إذ يختلف صوت كل آلة عن الأخرى، حيث تصدر الطنبورة صوتًا غليظًا كثيفًا، في حين تصدر السمسمية صوتًا حادًا لامعًا.
- ٥- من حيث وضع العزف، يستطيع عازف السمسمية العزف على الآلة واقفًا وجالسًا على مقعد؛ نظرًا لصغر حجم الآلة وخفة وزنها مما يسهل معه حمل الآلة، وهو ما لا يستطيعه عازف الطنبورة، حيث يعزف على الآلة من وضع الجلوس فقط، نظرًا لكبر حجمها وثقل وزنها.
- ٦- ريشة العزف على الآلتين مختلفة، حيث يستخدم عازف الطنبورة «مسواك» من قرن الحيوان، بينما يستخدم عازف السمسمية ريشة من جلد رقيق أو بلاستيك غليظ.
- ٧- من حيث المقام الموسيقي، تُضبط آلة الطنبورة تبعًا للسلم الخماسي الأفريقي، بينما تضبط آلة السمسمية تبعًا للمقامات الصغيرة والكبيرة ومقامات الموسيقى العربية.
- ٨- تستخدم المفاتيح لضبط الأوتار في آلة السمسمية، بينما تستخدم حوى القماش في ضبط أوتار آلة الطنبورة.
- ٩- الصلندوق المصوت في آلة الطنبورة أكبر حجمًا عنه في آلة السمسمية، وغالبًا ما يكون في الطنبورة من الخشب، بينما تتنوع الخامات في السمسمية بين الخشب والمعدن والصاج.
- ١٠- سياق الاستخدام مختلف، حيث تستخدم آلة الطنبورة في مصاحبة طقس الزار وخاصة الزار السوداني، بينما تستخدم السمسمية في سياق احتفالي حيث تشارك في مصاحبة الغناء والرقص.
- إن كل ما سبق ذكره، يشير إلى أننا بصدد آلتين مختلفتين، ولنا بصدد آلة واحدة، وسوف نعرض لهاتين الآلتين بشيء من التفصيل.



آلة الطنبورة

من أقدم الآلات الموسيقية الورثية المصرية القديمة، التي عرفت في عصور ما قبل التاريخ، وكانت تسمى «كنر» و«كنارة»، ولا زالت تصنع بالشكل نفسه حتى الآن في مناطق أسوان والفيوم.

وتشير الدراسات إلى أن آلة «الكنارة»، ظهرت للمرة الأولى في عهد الدولة الوسطى المصرية، وهي تشبه آلة الطنبورة النوبية تمامًا من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف.^(٥)

وقد اقتبسها شعوب بلاد الآشوريين والإغريق حيث عرفت باسم «الثيرا».

(٥) فتحى عبد الهادى الصفارى: الموسيقي البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١١.

والطنبورة عرفتها القبائل الأفريقية القديمة، واستخدمتها قبائل البجة في بلاد النوبة، وقبائل البشارية والعرب في النوبة، ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة، وواصلت المسيرة وانتقلت إلى اليمن مارة بالسواحل الجنوبية والبلاد العمانية، لتستقر على سواحل الخليج العربي والبصرة وتسمى هناك بـ «الطنبورة»، وفي إثيوبيا^(٦) تسمى «الكرارة»، وفي السودان تسمى «الطمبور» أو «الربابة»، واسمها النوبي «كيسر».

وصف وصناعة الآلة:

بالرغم من تشابه الآلة في كثير من الأماكن، إلا أنها تختلف في نوع الخامات التي تصنع منها، وذلك حسب المكان الذي توجد فيه، وحسب الخامات المتوفرة في هذه البيئات، وعلى الرغم من اختلاف المواد التي تصنع منها الآلة، إلا أن لها شكلاً واحداً وأحجاماً متقاربة إلى حد كبير.

وتصنع آلة الطنبورة محلياً بأية أدوات متاحة؛ مثل طيق صاج يمثل الصندوق المصوت «القصة»، ويتراوح قطره بين ٢٧ إلى ٣٠ سم، وقد يصنع الصندوق المصوت من الخشب، وذراعان من الخشب طول الأيمن ٦٢ والأيسر ٦٨ سم ويسمى كل منهما المنداد أو «دجلان»، ويصل بين الذراعين من أعلى قضيب خشبي طوله ٤٣ سم يسمى الحماله أو «الفرمان»، ويربط الذراعان بطرفي القضيب الخشبي بخيط من أوتار عضلات الحيوان، ويشد على الطبق «الصندوق المصوت» غشاء جلدي مرن، تعمل فيه فتحات عدة مختلفة الأشكال لخروج الصوت، ويدخل طرفا الذراعين في ثقبين من الغشاء الجلدي ويلبثان بشكل محكم وعلى الذراع الأفقي «الفرمان» تشد خمسة أو ستة أوتار، كانت تجهز في الماضي من أمعاء للجمال، أما الآن فتصنع من النايلون، وقد رصت على أبعاد متساوية فوق حلقات من القماش المجدول بحيث يمكن بواسطتها شد الأوتار وتسويتها، وتزين الطنبورة بألوان مختلفة من الخرز.

ضبط الآلة:

تضبط الطنبورة في إحدى طريقتين، خفيضة وتعرف باسم «زبيدي» أو طبقة مرتفعة وتعرف باسم «الشامي».

ومن المسلم به أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي Pentatonic، وهو من السلم التي استخدمت في موسيقى الحضارات القديمة في آسيا وأفريقيا وحوض البحر الأبيض المتوسط، وكذلك في موسيقى البربر وبلاد النوبة، ومازال هذا النظام السلمي مستخدماً حتى الآن في كثير من هذه البلاد،^(٧) ويتميز هذا السلم بتفادي مسافة نصف بعد النغمة، وتشتمل نغمات السلم الخماسي على الأبعاد التالية:

(أ) بعد النغمة الكامل.

(ب) بعد النغمة ونصف.

ويتكون نظام السلم الخماسي من هذه النغمات:



(٦) لمعرفة مدى انتشار الآلة انظر:

— منى حسن محمد إسحق: «معالجة هارمونية للألحان الشعبية النوبية»، مرجع سابق.

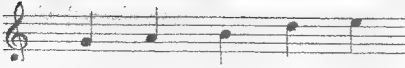
— شهرزاد قاسم حسن: «دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

— May Elizabeth "Musics of Many cultures An Introduction" Foreword by Mantle Hood U. S. A. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1980.



(٧) عصام الملاح: «الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى»، مطبوعات مركز عمان للموسيقى التقليدية، مسقط، ١٩٩٧، ص ١٧١.

أوهذه النغمات :



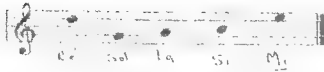
وقد أوردت الدراسات التي تناولت الآلة، تسويات متعددة، فقد وردت في كتاب «وصف مصر» على النحو التالي^(٨):

الوتر الأول ري (Re) - الوتر الثاني صول (Sol)

الوتر الثالث لا (La) - الوتر الرابع مي (Si)

الوتر الخامس مي (Mi)

(٨) فيوتو: «وصف مصر» الجزء الثامن، الموسيقى والقناء عند المصريين المحدثين، ت: زهير الشايب، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٢٠.



وثمة تسوية أخرى وردت على النحو التالي^(٩):



(٩) عصام الملاح: «الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى»، مرجع سابق، ص ٥٦.

وتتخذ أوتار الطنبورة أسماء هي بترتيب الأوتار:

١ - شرارة ٢ - مجاوب ٣ - مساعد
٤ - متحرك ٥ - بومة ٦ - دبانة .

طريقة العزف:

يضع العازف الآلة على فخذه مستندة إلى صدره وينبر عليها بمسواك «قطعة من قرن الجاموس»، حيث تمسك باليد اليمنى ويضع العازف يده اليسرى خلف الآلة ويعفق بأصابعه الأربع الأوتار الأربعة التي لا يريد استخراج أصواتها ويترك الوتر المراد سماعه طليقاً.

الطنبورة والزار:

من الملاحظ ارتباط آلة «الطنبورة» بالشعائر الطقسية التي تقام بغرض الشفاء وتهذنة الأرواح، ومثال ذلك ما يؤدي من قبل السكان السود في مدينة «البصرة» العراقية^(١٠). وتشارك الطنبورة في طقس الزار، بمنطقة البحث، والذي قد لجأ إليه البعض ممن يعتقدون في قدرة القائمين على الزار بطرد الأرواح الشريرة، التي قد تسكن أجساد بعض الأعميين.

وتشارك الطنبورة فيما يعرف بـ «الزار السوداني» بتكوين آلي من طبلتي برميل «أى مغطاة بغشاء جلدي من أسفل وأعلى»، إضافة إلى شخاشخ «مراكش» ومنجور، وتختلف آلة الطنبورة المستخدمة في الزار عن الطنبورة النوبية في الحجم، فالطنبورة المستخدمة في

(١٠) شهرزاد قاسم حسن: «دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق»، مرجع سابق، ص ١٤٨.

الزار أكبر حجماً، ولا يستطيع العازف العزف عليها وهو واقف أو وهو جالس على كرسي، ونظراً لكبر حجمها يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض حيث توضع أمامه (بسته) مقلوبة وفوقها وسادتان صغيرتان يضع العازف فوقهما طرف آله ويكون صندوقها المصنوت جهة صدره ويمسك العازف الآلة بذراعه اليسرى كلها وأصابع يده اليسرى الخمس على الأوتار الخمسة ويكون العزف باليد اليمنى عن طريق نبر الخمسة أوتار في نفس الوقت، ويخرج الصوت برفع الإصبع في اليد اليسرى عن الوتر المراد سماعه .

ومن أشهر عازفي آلة الطنبورة في الزار: إبراهيم بشير، محمد عبد الله، إبراهيم خلف، مسعد شكمة، محمد عبد الله كيه «الصفتي»، محمد الدمرياش، إبراهيم جمعة، عوض بيل، الصادات، والعريي شكمة، ومن مغني الزار: أم السيد ليلة، محمد صديق، العريي شكمة، ومن عمال الزار: أم محمد زويه، أم سامي، عوض أبو حسين و قاروق البلوشي .

آلة السمسمة

آلة وترية شعبية مصرية، تشبه في تركيبها آلة الطنبورة التي ظهرت مع العمال النوبيين الذين عملوا في حفر قناة السويس، وموطنها الأصلي أسوان والنوبة، وانتشرت في منطقة القناة وسيناء، وقد اختلف منها أسلوب الضبط الخماسي نظراً لاختلاف الخصائص الموسيقية لتلك المنطقة الجديدة، والتي تقوم على السلالم الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية مما دعا إلى تعديل طريقة اللبر عليها^(١١).

وتشير الدراسات إلى وجه الشبه الكبير بين آلتى السمسمة والطنبورة وآلة الكنتارة التي ظهرت للمرة الأولى بمصر القديمة إبان عصر الدولة الوسطى، وانتشرت وعم استخدامها بشكل كبير في عهد الدولة الحديثة.

والكنتارة تسمى باللغة المصرية القديمة «كنر»، واشتقت منها التسمية العبرية «كنور»، ثم العربية «كنارة»، أو «قيثارة»، وهي آلة وترية مصنوعة من الخشب تثبت أوتارها في إطار خشبي قد يكون منتظم الأضلاع، وقد ظهرت هذه الآلة في عهد الدولة الوسطى، وكان لها آنذاك خمسة أو ستة أوتار زيدت في الدولة الحديثة إلى سبعة أوتار أحياناً^(١٢).

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد أو مفاتيح تضبط، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامي من الإطار الذي يتركب من قضيبين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر في بعض الحالات، ويتم ضبط الآلة على النحو المطلوب بواسطة لف تلك الحلقات القماش بما عليها من أوتار.

وقد استحدث مستخدمى آلة السمسمة في منطقة البحث مفاتيح «ملوى»؛ لضبط الآلة في حين ظلت آلة الطنبورة تضبط بالطريقة القديمة، كما كانت تضبط آلة الكنتارة «حوى القماش».

تركيب الآلة :

تتكون الآلة من ثلاث قوائم خشبية على شكل المثلث، طول القوائم الخشبي الواحد حوالي ٦٠ سم، ويسمى القوائم الذى تشد عليه الأوتار بالعارضة أو الفرمان أو الحماله، وهو

(١١) سمير يحيى الجمال «تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠، القاهرة، ١٩٩٩ .

(١٢) فتحى عبد الهادى الصنفارى «الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة»، مرجع سابق، ص ١١١ .



مصنوع على شكل أسطوانى وبه ثقب عدة اختلف عددها تبعاً لمراحل زمنية تناوبت على الآلة، وتدرجت أعداد هذه الثقوب من خمسة إلى ستة إلى ثمانية ثم إلى عشرة حتى وصل عدد الثقوب إلى اثنتى عشرة ثقباً، ويثبت داخل هذه الثقوب المفاتيح أو ما يطلق عليه الملاوى أو الكالون، حيث تشد عليها الأوتار، ويخرج من طرفى العارضة الذراعان، أو ما يعرف كذلك بـ «المادان»، والذي يكون أحدهما غالباً أقصر قليلاً من الآخر، ليثبتنا على الصندوق المصوت «الطيق»، وهو عبارة عن صندوق خشبى أو صحن من الصاج، ويشد عليه جلد رقيق، تعمل فيه فتحتان تساعدان على زيادة الرنين، ويتنوع هذا الجلد بين جلود الجمل والبقر والجاموس، وتفضل جلود أرجل الجمل حيث تنظف وهى طازجة ويقص منها لتستخدم كسيور للربط.

ويرتكز فوق الصندوق المصوت «كرسى»، أو «فرسة»، وهى عبارة عن قطعة مستطيلة من الخشب تستخدم لرفع الأوتار، وتجهز أوتار السمسمية من سلك معدنى رفيع «سلك تليفون»، ويستخدم الآن سلك فرامل الدراجة نظراً لمتانته بالقياس لسلك التليفون، نلتقى جميعها أسفل الصندوق المصوت، وتمر الأوتار مقباعدة عن بعضها البعض بنسب متساوية، حيث تمر فوق الكرسى وتنتهى إلى المفاتيح، وأوتار السمسمية متعائلة فى النوع والطول والسبك ويختلف الصوت الصادر عنها تبعاً لحجم الآلة من حيث طول ونوع الأوتار وحجم المصوت وكذلك تبعاً لطبيعة الضبط أو التصوية التى يجريها العازف، والذي يضرب على الأوتار بقطعة من الجلد.

وينسب أهل بور سعيد إلى أنفسهم فضل تطوير آلة السمسمية، وتحويل ضبط أوتارها من طريقة الموى إلى طريقة المفاتيح، ويشير الرواة إلى أن ذلك جعل من سمسمية المفتاح سمسمية الحفلات، حيث الصوت الصادر عنها أكثر وضوحاً ولحناً وبهجة مقارنةً بسمسمية الحواوية التى هى آلة للمخانة أو «الغزوة»، وهى تناسب المغنين كبار السن ذوى الأصول الغليظة.

ويمكن القول إن السمسمية هى آلة للحياة والفناء المنطلق، فى حين ارتبطت الطنبورة بالزار وشعائره الطقوسية.

وقد كانت السمسمية فى فترة ما قبل التهجير تتكون غالباً من خمس أوتار تعرف لدى العازف بمسميات محددة نوردتها كالتالى :

من أسفل إلى أعلى:

١ - البومة (غليظ) . ٢ - المواصل . ٣ - الفاصل .

٤ - المجاوب، وهو يشارك فى جميع التنقلات.

٥ - الشرارة (حاد) .

ويورد رواة آخرون مسميات تختلف بعض الشيء، وهى كالتالى من أسفل إلى أعلى

أيضاً :

١ - البومة (غليظ) ٢ - المتحرك ٣ - المتكلم ٤ - المجاوب ٥ - الشرارة

وكذلك وردت أسماء أخرى كالتالى من أسفل إلى أعلى :

١ - الدبانة ٢ - البوق ٣ - المجاور ٤ - الزناد ٥ - الشرارة .



وقد لحق الآلة تطور أدى إلى زيادة عدد أوتارها زيادة وصلت إلى اثني عشر وترًا، ولعل هذا ما حدا بالباحث لسؤال الرواة عن ماهية الأسماء التي يمكن أن تطلق على الأوتار بعد زيادتها العددية، مما جعل الرواة يشيرون إلى أن الآلة قد تغيرت إلى حد يجعلها تخرج عن سياق نسيجها الموسيقي، بل سياقها الوظيفي وبالتالي بات من الصعب إطلاق التسميات السالف ذكرها على أوتار الآلة.

ويبرر الرواة ما لحق بالآلة من تغير أدى إلى زيادة عدد أوتارها وكذلك تزويدها بكبسولة كمكبر للصوت، إلا أن هذا من شأنه استكمال أنغام السلم الموسيقي العربي حتى تستطيع الآلة مواكبة الأداء الموسيقي الراهن، ومصاحبة المغنين فيما يؤدونه من ألحان تقوم على مقامات الموسيقى العربية، كما هو المثال في أغاني الضمة، كما أن إلحاق الآلة بمكبر للصوت ساعد في التغلب على مشكلة ضعف صوت الآلة.

ضبط الآلة وتسويتها:

تسوى الآلة تسويات مختلفة من حيث طبقة الصوت التي تناسب صوت المؤدى، والتي غالباً ما كانت تتحصر في الطبقات الحادة، ولا نستطيع تحديد القيمة الذبذبية للدرجة الأساس التي تتم وفقها عملية الضبط، التي تستخدم في الموسيقى الفنية كما هو الحال في الفرق التي تؤدي الموسيقى العربية التراثية، وما يعرف بالطبقة الكبيرة والصغيرة.

وقد تضبط الآلة بتسويتها بآلة الناي إذا تصادف مشاركتها في الأداء، كما لاحظ الباحث أثناء عمله الميداني، وقد تضبط الآلة تبعاً للمقام الموسيقي الذي صيغت منه الأغنية المراد أدائها، والتي غالباً ما تأتي صياغتها في مقامات الراست والبياسي، وقد كانت الآلة تسوى في إطار السلم الخماسي عندما كانت خماسية الأوتار.

طريقة العزف:

توضع الآلة على فخذ العازف، حال جلوسه مرتكزة على ضلع المداد، وتكون واجهة المصوت في اتجاه يمين العازف، ويستخدم العازف أصابع يده اليسرى الخمس لكمة اهتزازات الأوتار، وعند الضرب بيده اليمنى بواسطة الريشة يترك العنان للوتر المراد اهتزازة لينطلق، وذلك بأن يرفع عنه الإصبع المخصص لإيقافه عن الاهتزاز، وقد يعزف على الآلة من الوضع وقوفاً حيث تعلق الآلة من ضلعها بواسطة حزام في كتف العازف.

الصوت الصادر عن الآلة:

يختلف الصوت الصادر عن الآلة تبعاً لحجمها، وجودة الخامات المصنعة منها، وكذلك تبعاً لطريقة العزف عليها.

تزيين الآلة وتجميلها:

يميل الفنان الشعبي إلى تجميل آله، حيث يعتبرها جزء منه، وقد يكون ملهاه في الحرص على تزيين الآلة وتجميلها مرده إلى أبعاد اعتقادية درء للحسد أو انطلاقاً مما عرف عن مشاركة الآلة قبل تطورها في طقوس الزار.

ومن اللافت للنظر أن آلة «الكثارة»، قد اتخذت زخارف كثيرة في حضارات الممالك القديمة، حيث ازدان جزؤها العلوي نارة برأس حصان، وأخرى برأس إوزة أو بطة (١٣).

(١٣) فتحى عبد الهادى المنفارى
«الموسيقى البدائية وموسيقى
الحضارات القديمة»، مرجع سابق.

السمسمية فى رأى عازفها (السياق الشعبى) :

تحفل الرؤية للشعبية لآلة السمسمية بخصوصية تتناول الآلة فى إطار يغلب عليه الطابع الأسطورى، ويتجلى هذا فيما يروى عن قدوم الآلة، وعن شخص جالبها، وتتواتر الروايات عن أصل الآلة وقدومها إلى منطقة البحث، وما لحقها من تطور، سواء فى الصناعة أو مناسبات المشاركة.

وتذهب كل الروايات إلى أن الآلة قدمت إلى بورسعيد، بل إلى منطقة القناة بأسرها على يد رجل يدعى «عبد الله كبيرير»، قدم إلى بورسعيد فى عشرينيات القرن الماضى، واستقر به المقام فى حي «المناخ»^(١٤) وعلى مخانة «قهوة» حسن متولى، وقد اختلف «كبيرير» إثر حرب ١٩٥٦، واحتراق حي المناخ، وتختلف الروايات فى وصف شخصية الرجل، فيذهب الكثيرون إلى أنه كان رقيق الحال ولا مهنة له إلا العزف على آلة التى قدم بها، والتي كانت فصعتها عبارة عن «لتر جاز صغير»، كما أنها كانت ذات أوتار من السلك، وأنها كانت بدون مفاتيح، وكانت تضبط بحوى من القماش، ويشير بعض الرواة إلى أن أصل «كبيرير» يعود إلى قبيلة عنتره بن شداد، وربما كانت تلك محاولة من الرواى لتعزيد الرأى القائل بأن أصل الآلة يعود إلى الجزيرة العربية، حيث يشير بعض الرواة إلى أن الجداده «أهل جده» هم الذين استنبطوا السمسمية من آلة الطنبورة ثم نقلها عنهم «كبيرير» إلى السويس وبورسعيد^(١٥)، كذلك يشير بعض الرواة إلى أن ما كان عليه وضع وشكل «عبد الله كبيرير» قد أثر سلبياً على الآلة وعازفها، حيث اعتبرت آلة للمتسولين والرجل^(١٦).

تطور آلة السمسمية :

بدأت الآلة كما أشرنا سلفاً بخمسة أوتار، كانت تضبط عن طريق حوى من القماش، حيث كان «كبيرير» يعزف عليها فى مخانة «حسن متولى»، الذى تعلم العزف على يد «إبراهيم خلف» وليس على يد «كبيرير»، وفى مرحلة سنية متأخرة وقد ادعى «حسن متولى» الذى كان يعزف الآلة قبل تحولها إلى المفاتيح، أنه أول من قام بعمل مفاتيح للآلة، وقد كان يعمل نجاراً، ومعظم العاملين فى البحر لديهم دراية بالنجارة وأدواتها.

وربما كانت فكرة إدخال المفاتيح تعود إلى «إبراهيم خلف»، الذى كان عازفاً ماهراً على آلة الطنبورة والسمسمية، وكان عمه شيخ طنبورة ووالدته كانت تعرف الأثر وتعمل كودية زار، وقام بتنفيذها «حسن متولى»، ويؤكد الرواة أن المفاتيح كانت الإضافة المهمة التى أضافها أهل بورسعيد للآلة، فى حين أن زيادة الأوتار قد تمت فى الإسماعيلية أثناء فترة تهجير حرب ١٩٦٧.

وفى الثمانينيات صنعت واستخدمت بعض الفرق الحجم الأكبر من آلة السمسمية، وبنفس العدد الكثير من الأوتار، وإن اختلفت فى كون كل أوتارها من النايلون، أطلق عليها البعض اسم الطنبورة، بل تصدرت الآلات المستخدمة فى مصاحبة فرقة اخذت الاسم نفسه.

مشاهير عازفى السمسمية :

يمكن القول أن الجيل الأول لعازفى السمسمية فى ثلاثينيات القرن العشرين كان يتكون من : عبد الله كبيرير - إبراهيم خلف - حسن متولى - إبراهيم بشير.

(١٤) تسمية لا علاقة لها بالطقس أو بحالة الجو ولكنها أطلقت على مكان كانت تليخ فيه الإبل للراحة والتزود بالماء إبان حفر القناة .

(١٥) الرواى حسن الطرشى.
(١٦) الرواى عازف السمسمية محمد الشاوى .



واشتهر من جيل الأربعينيات : أبو عزيزة، السعيد الأسود، أبو ياقوت ومحمد كسبه،
الذى كان عازفاً وصاناً للآلة، كما كان عازفاً لآلة الطنبورة أيضاً.

وقد كانت السمسمية فى هذه الفترة تؤدى موسيقى السلم الخماسى، ولم تكن تصاحبها
آلة الطبله، وإنما كانت تصاحب بالملاق وجرجنتين وجرس حديد «مثلث»، ويذكر أن غفر
السواحل ممن كان يطلق عليهم البرابرة أو السودانية كانوا يعزفون السمسمية، وقد قدمت فى
تلك الفترة أغاني ذات صيغة سودانية حيث اشتهر بأدائها شخص يدعى «عبد النبي».

ويذكر الرواة من أغاني تلك الفترة :

- علشان جركو علشان جركيه .

- البميو السودانى .

- اشتجنا والله اشتجنا .

ويذكر بعد هذا الجيل، العازفون: محمد الأمريكانى، وكمال عضمه، وأبو الشحات،
ومن عاصرهم وتعلم منهم فى تلك الفترة «الخمسينيات» السيد الشحطور وابنه طلعت .

وقد ارتبطت أغاني السمسمية بأغان إعلامية، حيث تأثرت بأغاني أفلام إسماعيل
يس، وكانت تؤدى بمصاحبة ثلاث طبل، وثلاثة رق، وجرس، وقد يشارك ناي أو عود أو
كمانجه، وقد شاركت السمسمية فى المناسبات المختلفة إضافة لكونها آلة للسمر، ففى الأفراح
شاركت فيما كان يعرف بـ (الزفة الحنفى)، حيث كان يؤتى بالعروس من بيت أبيها مشياً
مع العريس، حتى بيت الزوجية .

فى هذه الفترة الزمنية ومع حرب ١٩٥٦، برزت أسماء كبيرة فى فن السمسمية التى
أصبحت آلة مقاومة وطنية، خرجت السمسمية إلى الشارع، وذلك على يد محمد أبو يوسف
الذى كان رسماً للضمة، وذلك بديكاته بشارعى أسوان والشرقية، حيث كان هذا الدكان
منتدى للصحجية، وكان يعزف على السلوك «السمسمية»، كمال عضمة، وقد ألف ولحن
«محمد أبو يوسف» الكثير من الأغاني منها :

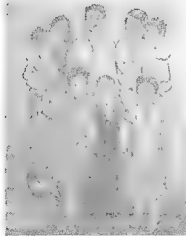
- فى بورسعيد الوطنية .. شباب مقاومة شعبية .

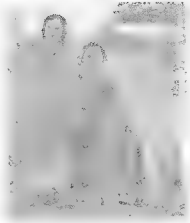
- فى بورسعيد شباب ورجال .. حاربوا جيش الاحتلال .

ومن أغنيات ٥٦ أيضاً، الأغنية الشهيرة «مورهاوس ثيه بين جيت من لندن هنا
واتعديت»، وهى من كلمات وألحان الدمرداش عبد السلام المعروف باسم «الداش»، وثمة
أدوار أخرى للسمسمية واكبت حركة المقاومة الشعبية للعدوان الثلاثى فى ١٩٥٦، وكانت
مجهولة المؤلف والملحن مثل :

- بحروف من نور وحروف من نار.. اكتب يا تاريخ مجد الأحرار .

كما واكبت السمسمية كفاح شعب بورسعيد فى حرب الاستنزاف وأثناء التهجير، وقد
أثر بعض فدائي بورسعيد البقاء بالمدينة أثناء التهجير، فكانت السمسمية خير مسامر
ومؤانس، ونُسجت على أوتارها أروع الألحان والأغاني الوطنية، حيث تكونت فرقة «شباب
التصر» فى بورسعيد وضمت : كامل عيد كامل، ومحمد الأمريكانى عازف السمسمية،





والراقص سعد كفته، وحمّام، وفاروق الموجي، ومحمد دراز، والسيد عكاشة، وأحمد العجمي، وأحمد عكاشة، ومحمد الشريف، وحنّان طعيمة، والسيد عيسى، ومحمد مكي، وطلّح نور، وفاروق البولاق، وسيد أبو النصر قائد فرقة المقاومة الشعبية بالترسانة البحرية، وكانت هذه الفرقة تقدّم عروضها بمسكرات التهجير ومواقع الجيش.

وفي رأس البر حيث أكبر تجمع للمهاجرين بمحافظة دمياط، قامت فرقة «شباب المهرج»، التي أسسها وألّف أغانيها إبراهيم الباني، وأنشدها في مقاهي وتجمعات رأس البر، بمصاحبة محمد الشناوي «عازف السمسمية»، ومحمود أبو طالب «طبال»، وعبد الشناوي «مزهر»، وسيد عبد الحفيظ «مثلث»، وأحمد مصطفى (الكاسن) «ملاعق»، ومحمد الجمل «مغني»، وكل من محمود الخولي ومحمد أبو زيد وصالح توفيق والعربي الباني «مرددین».

ومن أدوار هذه الفرقة دور «فجر الرجوع»، الذي ألّفه ولحنه إبراهيم الباني، ١٩٧٠ م :

فجر الرجوع أهو لاح روح يا دمع العيون

اطلع يا نور الصباح وأفرّد ضياك ع القصور.

وفي المحلة الكبرى كون «رجب أبو حسن، وابنه حسن فرقة للسمسمية استقطبت حولها المهجرين من أبناء بورسعيد، بل كانت تجد استحساناً من أبناء تلك البلاد التي هُجروا إليها، وإضافةً إلى ذلك فقد التّف المهجرون من أبناء بورسعيد حول آلة السمسمية في جل الأماكن التي هجروا إليها، فشاركته في التخفيف من آلامهم، وعبأت لديهم الأمل في النصر، والعودة إلى مدينتهم الباسلة.

وهكذا ظلت السمسمية مراكبة لأفراح النصر في أكتوبر ١٩٧٣، ومن أدوار هذه الفترة، من تأليف وألحان كامل عيد :

نصرك ناداني يا بلادي.. نصرك ناداني

خلاني أغني يا بلادي.. أحلى الأغاني

يا ما أسينا وياما طال الانتظار يا ما حلمنا بيوم الانتصار.

ومن عازفي السمسمية المعروفين في فترتي الثمانينيات والتسعينيات، محمد الشناوي، وجمال فرج، ومحمد السيد شبيب وشهرته ميمي، ومحمود غنّدر.

السمسمية والرقص:

يشكل الرقص قناة تتيح الاتصال، وتولد من خلالها التفاعل، حيث يمكن إلى حد كبير تعزيز فائدة الموسيقى في التسلية والترفيه بالرقص، والاستجابة للموسيقى والاستغراق فيها بصورة واعية، يمكن تقويتها عند الأفراد بالحركة والرقص. ومن ثم، فقي مقدور الأفراد الذين يستجيبوا لتأثير الموسيقى الراقصة أن يتقدموا إلى ساحة الرقص، ليعبروا عن مشاعرهم مستخدمين ما يعرفونه من حركات للرقص، ولما كان الرقص والموسيقى يشتركان في عناصر واحدة كالإيقاع، وأساليب التوقيت، والديناميكيات، وتدفق الطاقة، فإن أبنيتهما يمكن أن تندمج بحيث تجعل من الرقص بعداً بصرياً للموسيقى والعكس بالعكس، ويمثل الغناء والرقص العنصرين الرئيسيين للحدث الموسيقي الكامل^(١٧).

(١٧) ج. هـ. كوابينا تكيكا «التفاعل من خلال الموسيقى»؛ ت: أحمد رضا مجيد رضا، المجلة الدولية للموسيقى الاجتماعية، ٥٣، مطبوعات اليونسكو، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٥٧.

ويصاحب الرقص احتفالات السمسرية، ويلاحظ تأثير البيئـة البحريـة والغـالـ في النشاط الحركي لأهالي بورسعيد، حيث نجد رقصات تحاكي الأعمال التي يقومون بها في حياتهم اليومية.

ومن الرقصات المشهورة رقصة اليمبوطية، ورقصة أم الخلول، وهي من كلمات الرئيس دأش وكامل عيد، وكان يرقص بالعصا «على فرج»، وحاكاه في طريقته «حسن العشري»، وأخذتها عنهما الفرقة القومية للفنون الشعبية.

ويعتمد اللعب بالعصا على الحركة السريعة ويحتاج إلى لياقة بدنية عالية، وخفة ورشاقة من الراقص.

ومن أشهر الراقصين : عباس ألوظه، وإمبابي عبد الله، وأحمد صبيح وشهرته أحمد كفته، وعلى فرج، وحسن العشري، وفاروق البليسي الذي تعلم عن والده «إبراهيم البليسي» الذي كان راقصاً معروفاً في احتفاليات الضمة، وإضافة إلى اللعب بالعصا، كان هناك اللعب بالمطاري، ويذكر الرواة أن الرقص كان يؤدي مرتجلاً، ولم تكن هناك أسماء محددة لما يؤدي من رقصات.

السمسمية والضمة:

دخلت آلة السمسرية على فن الضمة في مرحلة متأخرة نسبياً، ربما في أواخر الخمسينيات، ومن الذين عزفوا السمسرية في الضمة محمد الأمريكاني، وكمال عضمه وأبو الشحات، وقد أثر ازدهار فن السمسرية تأثيراً سلبياً على فن الضمة حيث استقطب إليه الكثيرين، وتقلصت أدوار السماع «أدوار الضمة»، وذلك لميل الناس إلى الحركة والرقص، وكذلك لظهور مؤلفين وملحنين جدد لأغاني السمسرية بمعانيها السهلة والقريبة من ذوق وفهم المتلقي، وحرص هؤلاء المبدعون الجدد على إيصال أعمالهم ونشرها، بل يمكن القول إنه ربما كانت هناك حرب خفية بين أنصار الفنين، ويمكن القول إن فن السمسرية هو ابن شرعي لفن الضمة، نهل من فيض ألحانها واستلهم الكثير من تقاليدها، ويبدو هذا جلياً في الألحان مجهولة المؤلف والملحن مثل دور السمسرية «كواني الحب»، كما استفادت السمسرية مما كان يؤدي من أعمال فكاهية في إطار فن الضمة، بل ونسجت على منوالها، كما أفادت الآلة نفسها من فن الضمة، حيث قادتها ألحان الضمة ذات النسيج اللحني الثري والمعتمد على المقامات العربية إلى زيادة الأوتار والمفاتيح حتى تكون ملائمة لمصاحبة أدوار الضمة.

ورغم ما يثار من اعتراضات على تغير الآلة، وزيادة عدد أوتارها مما يؤثر على المنتج النفسي الصادر عنها، وتحوله من السلم الخماسي إلى السلم السباعي، فإننا نرى أن من حق الفنان الشعبي تجريب أساليب وأشكال فنية سواء فيما يبدعه من أعمال فنية، أو ما قد يراه من تغيير وتطوير قد يجريه على آتاه، ومما لا شك فيه أن التجربة والزمن، وقوانين الجماعة الشعبية ذاتها هي المحك الأساسي في بقاء أو اندثار تلك الجارب، وإذا كان العنصر الشعبي يتميز بالمرونة والتغير، فلا شك أن هذا يعكس مشروعية ما يعتري الآلة من تغيرات، لا نجد لها معطل أو مطلق سوى إرادة الفنان الشعبي في التكيف مع إبداعه المتجدد.

المصادر:

- ١ - الراوي السيد حسن أحمد عبد الله، وشهرته المعري شكمة.
- ٢ - الراوي حسن العشري.
- ٣ - الراوي عازف السمسرية محمد الشاوي.



الموسيقى ومملكة الموسيقى

مآثر إبراهيم أبو عيش

مقدمة

تعتبر الموسيقى انعكاساً للنظم السياسية والعقائد الدينية والمذاهب الفلسفية، وآلاتها تشهد على مدى تقدم المعرفة العلمية لدى الشعوب. وبالتالي، فهي تعين العلماء على فهم التاريخ بمثل اعتمادهم على التماثيل والمباني والنقوش.

وآلة الهارب تعتبر من أقدم الآلات الوترية في العالم القديم، وهي أول آلة وترية عرفت في مصر القديمة. والطريف أنه قد اشتق من اسمها لفظ «الفن» في اللغة العربية. ومما يدعو للفخر أن هذه الآلة المصرية الأصل قد عاشت آلاف السنين حتى أصبحت في الوقت الحالي ملكة الموسيقى دون منازع.

الموسيقى

تعتبر كتابات الفلاسفة اليونانيين وآرائهم عن الموسيقى هي أقدم المصادر الموسيقية وهذا لا يعني أن كتاباتهم اتسعت بالأصالة؛ فكهنة المصريين القدماء قد سبقوا اليونانيين بوقت طويل وكانت لهم نفس الآراء غير أن الفضل يرجع لليونانيين في أنهم قد سجلوا نظريات القدماء ونظموها وبذلك خلّفوا تراثاً من الفلسفات الموسيقية القديمة. فقال الفلاسفة القدماء عن الموسيقى: «إنها صوت بقي من النطق ولم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان. فلما ظهر، عشقته النفس، وحنّت إليه الروح، وارتاحت له الجوارح. وقالوا: الموسيقى حكمة عجزت النفس عن إظهارها في الألفاظ المركبة فأظهرتها

فى الأصوات البسطة، فلما أدركتها عشقتها فاسمعوا من النفس حديتها. وقال أفلاطون: الموسيقى مشوق للنفس وهو منها فلا ينبغي أن يمنع العاشق من المشوق. وزعم أهل الطب أن الصوت الحسن والنغم الصحيح يجرى فى الجسم ويسرى فى العروق فيصفو له الدم وتقاد له النفس ويرتاح له القلب وتهتز له الجوارح وتخف الحركات،^(١).

(١) جولايوس بورتوى، ترجمة فؤاد زكريا، الفيلسوف والفن الموسيقى، القاهرة، ١٩٧٤، ١١-٢٢.

وكلمة موسيقى ترجع فى أصلها إلى اليونانية حينما اعتقدوا أن فن الموسيقى خلقه ربة الفن Muse، واعتبروا أن الموسيقى هى أعذب ما يتمتع به البشر وأنها تذهب عن الإنسان المعاناة. وقد روى هيرودوت أن المصريين كانوا يعتقدون أن ألهامهم الدينية لها أصل مقدس ونسبوا للربة إيزيس ولهذا لم يسمحوا بأية تجديلات ولم يقبلوا أنغاماً أجنبية فى طقوسهم الدينية. وكان أفلاطون يمدح موهبة المصريين فى خلق ألحان تسيطر على انفعالات الإنسان وتنقى الروح. وقد استمر التمسك بالتقاليد حتى نشأة الكنيسة القبطية التى اشتهرت بشدة محافظتها على التمسك بطقوسها التى رتبت بعناية، ومن خصائص الكنيسة القبطية أنها للكنيسة الوحيدة التى ظلت كل هذه القرون محافظة على تقاليدها وهم يعتقدون فى هذه المحافظة كل مجدها وقوتها، يقول القس منقريوس^(٢): «وانى لأعتقد أن الكنيسة إذا بدأت فى تغيير شىء من طقوسها وتقاليدها يتطرق اللون والضغف فى قوتها؛ لأن تغيير نظمنا والبعد عن تقاليدنا محاولة لإبدال ماضى أمتنا بماضى شعب آخر فإن لكل شعب تاريخ، وما استعارت أمة عادات غيرها إلا حورت كيانها وغيرته ولا دوام لروح الآباء والأجداد إلا بالتمسك بها»،^(٣).

(٢) كاهن كنيسة بى مزار، وأستاذ علم الطقوس بالكنيسة الإكثريكية.

(٣) القس منقريوس عوض الله، منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس، بدون تاريخ، مقدمة الكتاب.

فيثاغورث منشئ علم الموسيقى عند اليونان ومؤسس مدرسة فلسفية، كان متبحراً فى الرياضيات، جاء إلى مصر فى القرن السادس ق.م، ودرس علوم الفراعنة وفلسفتها الموسيقية ثم عاد إلى اليونان ومعه بعض النظريات فى علم الصوت ومعتقدات أخلاقية محددة المعالم عن الموسيقى اكتسبها من كهنة المصريين القدماء، وأخذ يعلم تلاميذه أن الموسيقى هى نموذج أرضى لانسجام الأفلاك فى السماء. واعتبر أن السماوات تتبعث عنها موسيقى خلال حركة الأجرام السماوية؛ حيث تزدى السرعة التى تتحرك بها إلى خروج أصوات منسجمة كأنها مجموعة غنائية تنشُد فى السماء، وأن هذه الأصوات هى سلسلة تصدر من الأجرام السماوية مرتبطة بعضها ببعض كأنغام السلم الموسيقى. ولما كانت الحركة تقتدر بالصوت فإن الصوت الصادر من النجوم المتحركة يتناسب مع حجمها وسرعته. واعتبر أن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم تطابق رياضياً المسافات بين الأصوات الثمانية فى السلم الموسيقى.

الموسيقى هى الفن الوحيد الذى يجمع بين العلم والفن فى وقت واحد؛ فقوانين الرياضيات أساس للفن الموسيقى وكذلك القواعد الفيزيائية لعلم الصوت. وقد استطاع فيثاغورث أن يكتشف قرار وجواب السلم الموسيقى، ثم استنبط المسافات الواقعة بينهما عن طريق سلسلة فريدة من التجارب طبق فيها المعرفة التى كان قد جمعها فى أسفاره، على أفكار خصبة ابتدعها هو ذاته^(٤).

(٤) جولايوس بورتوى، مرجع سابق.

أما القواعد الفيزيائية الحديثة لعلم الصوت، فهى تكشف لنا أن الأصوات والنغمات تحدث نتيجة لاهتزازات الأجسام المرنة اهتزازات منتظمة وبسرعة معينة، وتقل سرعة هذه الاهتزازات بسبب جاذبية الأرض ومقاومة الهواء إلى أن تتوقف الحركة نهائياً، وحركة

الجسم المهتز يسمى اهتزازة أو ذبذبة، أما المسافة الواحدة التي يقطعها الجسم المهتز، فتسمى سعة الاهتزازة، وعدد الاهتزازات الكاملة التي يحدثها الجسم المهتز في الثانية الواحدة يسمى التردد. وكلما زاد عدد الاهتزازات أو الذبذبات التي يحدثها الجسم المهتز في الثانية الواحدة، زاد التردد وزاد الصوت الناتج عن هذه الاهتزازات حدة. وعلى العكس، كلما قل عدد الاهتزازات أو الذبذبات في الثانية الواحدة، قل التردد وزاد الصوت الناتج عنها غلظا. وهناك حد أدنى للاهتزازات التي يمكن أن تدركها الأذن البشرية وقدرها ست عشرة اهتزازة أو ذبذبة في الثانية الواحدة، فإذا انخفضت ذبذبات الجسم المهتز عن هذا القدر، فإن الأذن البشرية لا تدرك الأصوات الناتجة عن حركته. وكذلك قدر الحد الأعلى للاهتزازات التي يمكن أن تدركها الأذن بحوالى عشرين ألف اهتزازة في الثانية، وبين هذين الحدين يتألف من الاهتزازات ما لا يحصى من الأصوات (تستطيع حاسة السمع عند الكلاب أن تدرك أصواتا لا تستطيع الأذن البشرية سماعها إطلاقاً) غير أن هذا العدد الكبير من تلك الأصوات ليس كله أصواتاً موسيقية إذ لا تستطيع الأذن منها إلا ما كان عدد اهتزازاته محصوراً بين أربعين ذبذبة وأربعة آلاف ذبذبة في الثانية. وتحتصر هذه الأصوات حسب الاصطلاح الموسيقى فى سبعة درواوين (أوكتاف) من دو إلى دو. وقد اصطلح علماء الموسيقى على انتخاب صوت معين من بين هذه الكثرة من الأصوات الموسيقية، ليكون معياراً نقاس بالنسبة إليه درجات الأصوات الأخرى. هذا المعيار الصوتي هو نغمة «لا» فى الديوان الأوسط وعدد ذبذباتها ٤٤٠ ذبذبة فى الثانية.

هناك كذلك ما يسمى درجة الصوت وشدته ونوعه؛ فالدرجة هى الخاصية التى تميز بها الأذن بين الأصوات من حيث الحدة والغلظة، ودرجة الصوت تتوقف على تردده أى على عدد ذبذباته فى الثانية. والشدة هى الخاصية التى تميز بين الأصوات من حيث القوة والضعف. أما النوع، فهو الخاصية التى تميز بها الأذن بين الأصوات المتفقة فى الدرجة والمتساوية فى الشدة، ولكنها صادرة من مصدرين مختلفين كالتمييز بين صوت من العود وآخر من الهارب برغم اتفاقهما فى الدرجة وللشدة، وكذلك التمييز بين صوت شخص وآخر^(٥).

(٥) محمود أحمد الحنفى، علم الآلات الموسيقية، للقاهرة، ١٩٨٧، ٤١-٤٤.

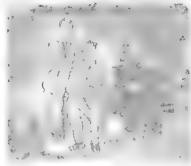
والبحث فى موسيقى القدماء هو بحث مثير يمر الباحث فيه بمراحل عدة، حيث يبدأ بتحديد المبادئ الصوتية للفترة موضوع البحث ويكون دليله فى ذلك الآلات الموسيقية التى تكشف عنها الحفائر، أو ربما يكون هناك بعض الوثائق التاريخية تدله على النصب والمبادئ التى كانت مستخدمة فى ذلك الوقت. بعد ذلك يحاول الباحث عن أمثلة فعلية لموسيقى هذه الفترة، ثم محاولة عزفها على آلات حديثة أو قديمة أعيد ترميمها. وحتى الآن لم يعثر على وثيقة للتدوين الموسيقى عند قدماء المصريين. وقد استخدم بعض علماء الآثار الموسيقية منهجهم هذا فى حل كثير من المشكلات المتعلقة بالموسيقى الأوروبية فى العصر الوسيط وعصر النهضة، كذلك ما قام به العالم «فريتز كوتنر» لتحديد طبيعة الألحان التى كانت تعزف بالفعل فى العصر اليونانى القديم؛ ذلك لأن كثير من الكتب العلمية التى خلفها اليونانيون القدماء كانت تصف السلالم الموسيقية المتعددة التى ابتكرها الموسيقيون فى ذلك العصر ولا سيما بين القرن الخامس والأول ق.م، فقام بصيغ آلات حديثة تبعاً للمبادئ الرياضية التى حددتها المراجع القديمة. ثم تناول المدونات القليلة التى وصلت من العصر

اليوناني القديم وقام بالعزف على هذه الآلات، وكانت النتيجة المدهشة أن الموسيقى الناتجة شرقية بكل معاني الكلمة، أي إنها تنتمي للتمط السائد في الشرق الأوسط والأجزاء الغربية من قارة آسيا، فكانت هذه النتيجة متمشية مع نتائج سبق أن توصل إليها العلماء بشأن علوم وفنون أخرى، كان اليونانيون فيها مدينين للمصادر الشرقية القديمة. وهكذا أكد «كوتنر» الحقيقة المهمة وهي أن الموسيقى اليونانية قد خضعت خضوعاً واضحاً لمؤثرات قوية امتدت من الشرق الأوسط إلى كل الأقاليم اليونانية،^(٦).

(٦) فواد زكريا، مع الموسيقى، القاهرة، ١٩١-١١١.

نشأة الآلات الموسيقية

تعتبر الآلات الموسيقية مرجعاً تاريخياً مهماً لأنها تعكس مدى تطور الحضارات والشعوب. وكانت البداية حينما استخدم الإنسان الأصوات البشرية ثم الضوضاء التي يحدثها عند التصويت في القواقع المائية أو العظام المجوفة. وقد لجأ الإنسان لذلك ليقى نفسه من بعض مظاهر الطبيعة التي يرهبها كالصوت أو إبعاد الحيوانات المفترسة أو طرد الأرواح الشريرة أو لعلاج الأمراض، وأحياناً بغرض التقرب من مظاهر الطبيعة الخيرة لوفرة المحصول وهطول الأمطار أو للتعبير عن الفرح والسعادة. فأعضاء الجسم الإنساني أقدم الآلات الموسيقية حينما استخدم يديه في التصفيق ورجليه في الدق. ثم بدأ يصنع الآلات التي تحاكي أعضاء جسمه كالأبدى المصفقة والمقارع والشخاشيح التي أصبحت الآلات الإيقاعية فيما بعد، ثم اهتدى لآلات النفخ. أما الآلات الوترية، فهي آخر ما اهتدى إليه وقد صنعت في البداية من الأغصان المرنة، ثم أضاف إليها وترًا خارجياً موضوعاً على صندوق مصوت مما هو متوفر لديه في الطبيعة كثمار جوز الهند أو الفرع أو ظهر السلحفاة، ثم اهتدى إلى العفق بالأصابع على الأوتار في مواضع مختلفة ليستخرج من الوتر الواحد أصواتاً متعددة. والصندوق المصوت يصنع عادة من الخشب يحبس فيه حجم معين من الهواء متصل بالهواء الخارجى عن طريق فتحة في وجه الصندوق، واختلاف شكل صناديق الصوت وطريقة مد الأوتار عليها ينشأ عنه تنوع أصوات الآلات الوترية. «وفائدة الصناديق المصوتة تضخيم الأصوات الصادرة من اهتزاز الأوتار؛ فإذا طرقتنا شوكة رنانة واستمعنا إلى صوته وجدناه خافتاً ضعيفاً، وإذا جعلنا مقبضها يلامس جسماً كالمنضدة أو صندوق آلة موسيقية فإن الصوت يزداد شدة ووضوحاً، وتفسير ذلك أن فرع الشوكة الرنانة الذي يهتز وحده دون أن يمس جسماً آخر لا يؤثر إلا على كمية ضئيلة من الهواء، أما في حالة وضع مقبض الشوكة على جسم آخر، فإن سطح هذا الجسم يهتز هو الآخر متأثراً باهتزاز الشوكة الرنانة، فيؤثر بدوره على اهتزاز كمية كبيرة من الهواء فيسمع الصوت شديداً واضحاً ويسمى اهتزاز هذا الجسم المصوت «الاهتزاز التآثرى أو القسرى، وهو ما يحدث في اهتزاز الصناديق المصوتة للآلات الموسيقية»^(٧).



(٧) محمود أحمد الحقي، مرجع سابق.

ملكة الموسيقى

«الهارب» آلة موسيقية مهيبة، صوتها له نبح الماضي، وهيبتها مقدسة ذات جلال وبهاء، يقولون عنها ملكة الموسيقى. تلك الآلة المبهرة تقام لها المهرجانات في أماكن كثيرة من العالم في إنجلترا وفرنسا على وجه الخصوص. فهناك ملقى الهارب السلتي (celtic) حيث عقدت أول مسابقة عالمية للعزف على آلة الهارب عام ١٩٨٤ في مدينة Dinan ومنذ عام ١٩٨٩ أنشئت منظمة «C.R.L.H.C».

(٨) الملتصبة: سلالة من عرق هدى أوروبي قُلت فيما مضى أجزاء واسعة من أوروبا الغربية.

تقافية متعلقة بآلة الهارب في شهر يوليو من كل عام. يحرص على حضور هذا الملتقى الشركات العالمية لصناعة هذه الآلة، وعازفو آلة الهارب، والأساتذة والمؤلفون والموسيقيون وحتى المتدربين من شباب العازفين. هذا الملتقى يرجع الفضل فيه لشخص يدعى Myrd-hm ولد في شمال بريطانيا من عائلة يرجع الفضل لها في إحياء آلة الهارب السلتيك في بريطانيا، وقد حاز إعجاب الناس حينما عزف منفرداً أو بمصاحبة فرقة ثلاثية، وقام بالعزف في فرنسا وبلاد أخرى كثيرة منذ عام ١٩٧٠. في التسعينيات كونت إحدى السيدات فرقة مكونة من أربع آلات هارب محمولة عرفوا باسم مجموعة Orphea ولاقي هذا الفريق نجاحاً وشعبية مريعة^(٩). وفي عام ١٩٩٥، اختيرت مدينة Arles في فرنسا للاحتفال بيوم الهارب للتعريف بهذه الآلة ولتنشيط ثقافتها، وبمرور الوقت أصبح يوم آرل للهارب حدثاً موسيقياً عالمياً في أكتوبر من كل عام حيث يتجمع فيه عازفو الهارب على مستوى العالم حيث يضم حوالي ثلاثمائة عازف من الشباب ويستمر المهرجان خمسة أيام ويلقى شعبية متزايدة عاماً بعد عام؛ لروعة هذه الآلة وسحرها الكامن في جذور التاريخ.

(٩) يمكن الاستماع لصوت الآلة من خلال
موقع <http://www.wmgedharper.com>



فمنذ ٢٥٠٠ سنة ظهر في بريطانيا عازف الهارب الذي يعزف وهو يتغنى بالشعر الملحمي، وفي القرون الوسطى ظهرت آلة الهارب الصغيرة المثلثة. وكانت هذه الآلة قد عرفت عصرها الذهبي في أيرلندا حينما استخدمها الشعراء مصاحبة لشعرهم سواء مغنى أو ملثقى.

ثم انتشرت هذه الآلة في كل أوروبا في عصر الملك آرثر، والملك تريستان. وفي القرن السابع عشر صاحبت هذه الآلة الرهبان في كنائس أوروبا، وفي القرن الثامن عشر جاء أحد صناع هذه الآلة وكان استرالي الجنسية وأضاف إلى تلك الآلة حركة ميكانيكية مكونة من سبع بدالات ومعلق للمفاتيح فأصبحت الآلة تؤدي النصف تون، ومن هنا كان الميلاد الثاني لهذه الآلة الكلاسيكية في أوروبا، وكانت هذه الخطوة الأخيرة عام ١٨١٠ على يد Sebastien Erard في باريس حيث اتخذت شكلها النهائي أي الهارب الأوركسترالي الحديث، بينما استمر الهارب السلتيك ذو الأوتار المصنوعة سواء من أمعاء الحيوانات أو الأوتار المعدنية.

وببقى الميلاد الأول لهذه الآلة على يد قدماء المصريين الذين كانوا أول من اكتشف خروج الصوت من جسم خشبي مجوف وهم أول من ابتكر الآلات الموسيقية بأنواعها المختلفة.

الهارب في مصر القديمة



أطلق المصريون القدماء عليها لفظاً^(١٠) hnt

وعند مقابلة هذه الكلمة بالعربية فربما أن حرف الباء قلب فاء، وبذلك يمكن أن نطلق فن^(١١) بكسر الفاء بمعنى الفصن، وإذا قرأنا اللفظ بصم الفاء، والفاء أي كثيرة الأفنان أي الأغصان. وإذا قرأنا فن فجمعها أفنان وفنون؛ فهو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقاً لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأسمى تاذيناً للعقل والقلب. وهي الفنون الجميلة التي موضوعها تمثيل الجمال كالموسيقى والتصوير والشعر وفن البناء والرقص.

Gardiner, Ancient Egyptian (١٠)
Grammer, 534, 564, 614, 603

(١١) معجم اللغة العربية، المنجد في
اللغة والأعلام، باب الفاء وباب
الصناد، بيروت، ١٩٨٦.

وأطلقوا عليها اسم: **الدرداءة** (انظر هامش رقم ١٢) وبمعانيها
أيضاً باللغة العربية فيما كانت تقرأ ضاضاً وضوضاً وضوضى بمعنى أصوات الناس في
الحرب، ضوضاء. وإذا قرأت ضنجاناً وحنجاناً بضم الصاد، وضجيجاً؛ فهي بمعنى صاح،
والضجة أى الصباح والجلية والحنجان الكثير الصباح (انظر هامش رقم ١٣).

يطلق عليها أحيانا لفظ (جنك) وهي كلمة فارسية، عرقها قداماء المصريين منذ الأسرة الأولى وهي أقدم الآلات الوترية عندهم، بل كانت هي الآلة الوترية الوحيدة التي عرفتها الدولة القديمة وابتدعتها أحد العناصر الثلاثة الأساسية التي تتألف منها الفرقة الموسيقية حينذاك وهي المغني، وعازف الهارب، وعازف الداي.

وآلة الهارب تتألف منذ البداية من ثلاثة أجزاء رئيسية هي الصندوق المصوت والرقبة والأوتار. وهى تختلف عن سائر الآلات الوترية فى أن أوتارها تنزل عمودية على صندوقها المصوت، بينما فى باقى الآلات الوترية تكون موازية للصندوق. وتطورت هذه الآلة عند قدماء المصريين فبكر حجمها وزاد عدد أوتارها حتى تراوح بين تسعة وأربعة عشر وترًا. ويبلغ فى بعض الأحيان تسعة عشر زيادة.

ولما كثر عدد الأوتار وخيف اللبس عند استعمالها صنعت المفاتيح، الأوتاد، التي تثبت فيها الأوتار.

وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة في الأسرة العشرين يشهد بهذا نقش مقبرة رمسيس الثالث kVII وهما أكبر حجماً من الإنسان، غنيتان بالزخارف؛ ينتهي رأس واحدة منهما برأس أبي الهول يعطوه التاج الملكي المزوج وينتهي رأس الثانية برأس أحد الآلهة يعطوه تاج الوجه البحري^(١٢). وهذه المقبرة التي أنبهر بها الرحالة والباحثون منذ القرن الثامن عشر بسبب منظر الكاهن العازف على آلة الهارب لدرجة أن أحدهم ويدعي Bruce قام بنسخها ونشرها في عام ١٧٩٠، استخدم الهارب في المعابد وفي الولائم والحفلات الدينية والجنائزية وأثناء الحياة اليومية. ففي صالة الأعمدة بمعبد مدينة هابو بالبحر الغربي بطيبة حيث تقام مقاصير الآلهة والآلهات كانت وسيلة الوصول لهذا الجزء من المعبد عن طريق سيطرة صارمة في المصور القديمة. فعلى جانبي المنخل نجد مناظر تمثل رمسيس الثالث وزوجته الملكة غير المعروفة وتحذير لكل من يدخل دون تطهر، ففي هذا المكان المقدس من المعبد يهدي الملك الأشياء الثمينة للمعبد، وهذا واضح من نقوش هذه الحجرات والخاصة بالإله آمون. هناك منظر يمثل رمسيس الثالث يقدم قرباناً عبارة عن أكوام من الذهب واللازورد والذركواز وأشكال مختلفة ومتعددة من الصناديق الكبيرة لحفظ النفائس وسبائك لمعادن ثمينة بما فيها النحاس والذهب، ومجموعة متنوعة من الأثاث من بينها مقصورة ضخمة وآلة هارب منحني مقدمة للإله آمون رع وموت، حيث عرف عن رمسيس الثالث عطاؤه ببذخ للآلهة طوال فترة حكمه. ووجود الهارب وسط هذه النفائس يعني مكانة هذه الآلة وارتفاع قدرها^(١٣). فكانت مزينة برأس ملكي ومزخرفة حتى يمكن الفرعون أن يهديها للإله.

كذلك، فإن المصريين قد استحوذت عليهم فكرة الحياة بعد الموت، وكان هذا هو العنصر الجوهرى فى عقائدهم الجنائزية؛ فقد كان البعث مرحلة من مراحل الوجود فى العالم الآخر، ولهذا، كانت الاحتفالات التى تؤدى فى بيت الولادة Mammisi بالمعابد المصرية هى

جزء من العبادات الرسمية والطقوس حيث يتحد الإنسان مع الإله . عامة الشعب لهم أن يتمتعوا بالمشاركة في تلك المناسبة بالطقوس والتراثيل التي كانت تؤدي بمصاحبة تلك الآلة ما يؤكد هذا هو دور الإله (بس) حامى الأمهات أثناء الولادة والذي كان يظهر على هيئة عسازف^(١٤)، فهو إله الموسيقى الذى يطرد الأرواح الشريرة؛ فكان يظهر برمز الحماية السكين للدفاع والآلات الموسيقية لطرد الأرواح الشريرة^(١٥) . استخدم الهارب المنحنى ليس فقط في بيت الولادة بالمعبد؛ وإنما كان يصاحب التراثيل والدعوات للآلهة الآخرين، فهناك ترنيمة معبد موت بالكرنك حيث ظهر عازف الهارب يعزف بمصاحبة آله الطنطور واللاتين يتبعان خطوات الملك بطليموس الثاني الذى يهدى إلى الآلهة (موت السيستروم) وكذلك (الإلهة) سخمتم المعبودة) في نفس المكان . أوزيريس أيضاً المعروف بإله الموت إلا أنه يفرح ويحب ومغرم بالموسيقى والرقص . كافة الأعضاء الرئيسية لمجمع الآلهة المصرية لديهم صلة وثيقة ودقيقة بالموسيقى، كانت هناك الإلهة (مريت) التى اعتبرت تجسيداً للموسيقى ورغم أنها لم يتعبد لها الناس بعينها، لكنها كانت تظهر موسيقى المصريين مقفلة بالحويوة حيث كانت مهمتها العظيمة هي ترسيخ مبادئ معينة من خلال أغانيها وإيمانها . كذلك كانت (حتحور) الإلهة الذهبية التى يتعبد لها المحبون ويرتلون صلواتهم لها لأنها كانت ربة الرقص والموسيقى ابنة إله الشمس (رع) فهي إلهة الحب وهى المساعدة فى الولادات الإلهية الملكية^(١٦) . أعد (جون سانت ف. جارتو) دراسة شيقة عن فكرة القربانين الموسيقية عند قدماء المصريين، حيث قدم الدليل على أن المصريين لديهم اعتقاد خاص بالموسيقى يماثل ما كان عند الغرب فى القرون الوسطى، فإذا كان العازف ليس له الحق فى التقرب إلى معبوده كان يقدم لحناً مرتلاً مصاحباً بالآلة الموسيقية وهذا يعنى عند المصرى القديم شرفاً ومكانة فظهرت بوضوح فكرة السمو التى أرادوها للموسيقى بصفة عامة ثم رعى الآلهة للفن بصفة خاصة . وقد أحصى (سانت فار) مجموعة من الأمثلة مضافاً إليها ما تم جمعه من جبانات الجيزة وسقارة وطيبة . فهو يرى أن عازفى الهارب والمغنين بمصاحبة هذه الآلة الذين كانوا يمثلون بعيون مغلقة كانت تزين مقابض آلاتهم الموسيقية بشكل حيوان ورأس على هيئة الصقر، وهناك بعض التراثيل ذات جمال نادر حيث يبدأ الإنشاد على شرف (حتحور) ربة الحب والموسيقى المقدسة الدينية وابنها (إحى) رب آله الجنك والصلاصل المقدسة . وكان قد اكتشف بعض الصلاصل مقدمة كندور للإله (سوبك) ، ولوحيتين من مجموعة (جورج ميخائيليس) ، القاهرة، تحمل هذا النقش «قربانين إلهية لمجد هيرموبوليس مقدمة لتحتوت مكتشف الكتابة وأهاب الصوت للوجود . ونفس غرض القربانين الموسيقية كانت الصنع المصنوعة من العاج المستخرج من فرس النهر مظلّة كالمومياء وموضوعة بإجلال فى تابوت صغير اكتشفت فى تل العمارنة من عهد أمنحتب الرابع إخناتون . وعثر فى عدة مقابر لعازفين على عدد من الآلات الموسيقية فى حالة حفظ تام وموضوعة بكل اهتمام وعناية بجوار الجثمان لتخدم فى العالم الآخر أصحابها القدامى^(١٧) . ولما جاءت الإشارة المسيحية وانتشرت العقيدة المسيحية عن طريق القديس مرقس الرسول، جاءت تلك العقيدة فى نصوص فقط ولم تكن تصاحبها أية ألحان موسيقية؛ لذا قام المصريون معتقرو العقيدة الجديدة بأداء النصوص للجديدة بالألحان الدينية التى ورثوها عن أجدادهم، وأغلب الظن أن الألحان القبطية هي ذاتها الألحان الدينية الفرعونية القديمة . وبالنسبة للآلات الموسيقية فى الكنائس، فكانت قاصرة على المزمار والناقوس كما ذكر فى الكتاب المقدس

Lise Maniche, Music and (١٤) Musicians in Ancient Egypt, 1991, 57, 68.

Manfred Lurker, The Gods (١٥) and Symbols of Ancient Egypt, 1984, 32-33.

(١٦) مرجع سابق، 66-67. Lise Manich

Hans Hkman, 45 Siecles de (١٧) musique dans l' Egypte ancienne, 8.22

(١٨) عادل كامل، الموسيقى القبطية بين الأصالة والمعاصرة، أسبوع القبطيات السادس، القاهرة ١٩٩٦، ١٥٢-١٦١.

العهد القديم «سبحوه بالزمزمار والناقوس»، ولكن الأفياط كانوا ولا يزالون يفضلون أن تؤدى الترانيل بدون آلات لتكون فى مناخ روحاني وقور بعيداً عن ضجيج الآلات الموسيقية، وإتاحة الفرصة للجميع للعبادة دون أن تقتصر على الموسيقيين فقط^(١٨). وهذا فى الغالب من الأسباب المباشرة وراء اختفاء الهارب من الحياة الدينية فى مصر وذلك حتى لا يتأثر المصريون الذين دخلوا فى الدين الجديد بالطقوس التى كانت تؤدى سابقاً فى المعابد المصرية وخاصة أنهم احتفظوا بالألحان وربّوا عليها دينهم الجديد.

ومن الأشكال المختلفة التى مرت بها آلة الهارب منذ الدولة القديمة يتضح ما أولاه الموسيقى المصرى لهذه الآلة من عناية، فكما شاركت فى الموسيقى الدينية كانت كذلك فى منازل كبار القوم حيث كان عازفو الهارب جزءاً من حياة النبلاء اليومية، ولم يكن العزف فى ذلك الوقت كوظيفة أو عمل يعود على صاحبه بفائدة مادية؛ وإنما فن للمتعة وللتنصير عن العمال والفلاحين. وفى الدولة الوسطى، أصبحت وظيفة عازف الهارب جنائزية؛ حيث يظهر فى مناظر موائد القرايين، وفى اللوحات الجنائزية الخاصة، وفى المقابر. فهناك منظر على الجدار الشمالى من مقبرة سنبي فى مير يظهر فيه صاحب المقبرة فى هيئة ضخمة وهو جالس وعند قدمه تجلس زوجته ممسكة بزهرة اللوتس ويدها اليسرى تعانق ساقيه بينما تنظر إليه وهما يشهدان حفلة موسيقية لفرقة مكونة من عازف ناي، وهارب، ومغنى وأصمأ يده على رأسه والأخرى يشير بها، ونلاحظ أن عازف الهارب والمغنى مكفوفان، وقد أجاد الفنان فى تصوير وجهيهما، وربما أنهما كانا يستخدمان فى الحريم؛ لأنهما لن يستطيعا رؤية السيدات من أهل المنزل وهذا يبدو من المنظر فنجد عازف الناي المبصر يعلى ظهره للسيدة. ولكن الرأى الغالب أن المصريين القدماء قد استفادوا من المكفوفين فى هذا المجال لقوة تركيزهم، وسرعة حفظهم، وحتى لا يشكلون بظالة فى المجتمع، إلا أنه لم يظهر أى منظر به عازفة كافية، كذلك ندرة وجود عازف أعمى يعزف على آلة أخرى غير الهارب وما يلفت الانتباه أن الآلة التى يستخدمها العازف الكفيف لابد وأن تزيّن مقابضها برأس الإله «حورس»، كأنما هو الذى يقودهم ويوحى إليهم بما يتغنّون به^(١٩). كان «رايا» كبير مختبين «بناح» فى الأسرة التاسعة عشرة، وعلى جدران مقبرته يظهر بشكله الكامل وعينيه الطبيعيتين ولكنه حينما صور وهو يعزف على آلة الهارب وبينما هو يقنن لإله نجد شيئاً ما قد حدث لعينيه فهو يظهر هنا كفيفاً حينما يكون فى حضرة الإله. وعلى هذا لا نستطيع أن نعتبر جميع حالات العازفين المكفوفين أنها حقيقة سواء كان عازفاً لخدمة الإله أو للتسلية للناس العاديين^(٢٠). وفى العصر الرومانى- وإن افترق إلى الأصالة- إلا أنه كان حافلاً بالنشاط فى ميدان الموسيقى، فقد كانت الأسر الراقية تدرج الموسيقى ضمن برامج التعليم الثقافى مع البلاغة والهندسة والرياضيات. وكان من مظاهر الروح العصرية أن تعلم سيدات الطبقة الراقية العزف على الهارب والبيانو، وعندما شاعت هاتان الآلتان بين الطبقات الدنيا قررت سيدات الطبقة العليا التماس أنواع أخرى من الترفيه الموسيقى حتى يتميزن عن عامة الناس فاستأجرن الموسيقيين اليونانيين المتجولين ليغنّوا ويعزفوا لهن^(٢١).

(١٩) مرجع سابق، H. Hickmann.

(٢٠) مرجع سابق، Lise Manniche, 101.

(٢١) جوليوس بورنتوى، مرجع سابق.

وهكذا انتقلت الآلة إلى أوروبا وانتشرت هناك، بينما توارت واختفت عند المصريين حتى نسيها أهلها ومبدعوها فلم يعد لها طلب بينهم سواء فى الحياة الدينية أو اليومية.

أناشيد الهارب

الطابع الأصيل لموسيقى الشعوب أساسه الغناء الذى يعتمد على لغة ولهجة الشعب ثم الجملة اللحنية التى تتفق مع الغرض من تأليفها، وهذه وتلك ترتكزان على مبادئ عامة

وأصول تساعد الفنان على التعبير عن المعانى والأحاسيس، وبالتأكيد كان تأثير الطبيعة مباشراً كصوت البحر وأصوات الحيوانات المختلفة وتغريد الطيور وأصوات السماء كالبرق والرعد، كل هذا دفع الإنسان إلى تقليدها ومحاكاتها.

كان الغناء بسيطاً وكانت الأناشيد التى تؤدى على آلة الهارب تتنوع ما بين أغانى العمال والفلاحين والبحارة لتعينهم على أداء أعمالهم ولذلك خصصوا جزءاً من مناظر الحياة اليومية للفرقة الموسيقية، إلى جانب الأغانى الجنائزية التى كانت تؤدى لصاحب المقبرة. ولأن الفن مرآة للمجتمع، فقد انعكست على أناشيد الهارب الأفكار والمعتقدات التى سادت فى المجتمع تبعاً لفترات الانتقال السياسية وانحياز بعض المعتقدات وتسلل عقائد وأفكار لم تكن شائعة من قبل كالتشكيك فى عقيدة البعث والدعوة للتمتع بمباهج الحياة. ويمكن ترجمة بعض فقرات هذه المواويل بأسلوب عامى يتفق مع أسلوب أصحاب المواويل المعاصرين^(٢٢). ففى حفل أقيم لذكرى أمير عزيز، كان هذا الموال على أنغام الهارب قائلاً بعد أن مدح صاحب الذكرى:

أجساد تروح وأجساد جاية من زمن الأوائل

ياما سمعنا كثير من كلام الحكماء يمدد وددف حور

لكن فىن الحكماء وفين ديارهم؟

انهدت جذرائهم وطاحت مساكنهم

وما عاد منها كيان

راحو! وما عاد منهم حد

راحو! وما حكالنا عن حالهم حد

ولا حكالنا عن مطالبهم حد

ولا طمناً عليهم حد

افرح واخللى قلبك بيمى يوم نعيك

وارضى نفسك طول العمر

ادهن رأسك والبس الكتان واتعطر

انتفع بيوم الهنا ولا تملّ

ما حد راح يخذ معاه حاجه

وما حد راح ورجع تانى

للى مات قلبه ما سمع صراخ حد

والنعمى ما خلاص من الآخرة حد^(٢٣)

تطور شكل الهارب

تجددت أشكال الهارب فى مصر القديمة وصنفت حسب أشكالها إلى:

الهارب ذو الشكل الجاروفى. هذا النوع من الهارب له صندوق صوتى مبسط قليلاً يشبه إلى حد كبير شكل الجاروف. يبرز من صندوق الصوت رقبة منحنية، وعدد

(٢٢) عبد العزيز صالح، الشرق الأدنى القديم، القاهرة، ١٩٧٦، ١٥٠.

(٢٣) عبد العزيز صالح، مرجع سابق.

M. Lichthelm, J. N. E. S. IV, 1945.

178, 192, 211.



الأوتار يتراوح ما بين ستة إلى اثني عشر وترًا. يتركز عند النهاية السفلية على قنصيب تعليق وعند النهاية العليا على أوتاد تعليق (مفاتيح الأوتار). الآلة مختلفة الأحجام وتعتبر أقدم أشكال الهارب. هذا النوع من الهارب من مميزات الدولة القديمة، حيث ظهر بكثرة في النقوش، وكانت الآلة تمثل دائما من الجانب أو بصندوق صوت يظهر كاملاً. ففي الجيزة حيث يظهر أكثر من هارب تقليدي الشكل أحياناً يظهر من الجانب وأحياناً أخرى من الواجهة. كذلك يظهر الهارب في منطقة دهنشور وطيبة، حيث كانت تمثل كثيراً من مناظر آلات الهارب في مقابر سفارة بالأسلوب نفسه. لم يخف الهارب الجاروفى الشكل بنهاية الدولة القديمة، ولكنه كان يظهر أحياناً في مقابر الدولة الوسطى، وقد أظهرت المناظر وجود تطور واضح على الآلة من بداية الأسرة الثانية عشرة، هناك آلات هارب ظهرت في مقبرتين في منطقة (مير)، بمقصورة مقبرة B رقم ١ يظهر الهارب موضوعاً على قاعدة منخفضة. الهارب الثاني بنفس المقبرة يبدو أنه قد اكتسب بعض سماته من الهارب على شكل المغرفة وهذا يمثل شكل انتقالاً للآلة. صندوق الصوت عميق بدرجة طفيفة، والرقبة منحنية، والأوتار ازدادت (حوالي عشرة)، ووضعت الآلة على مسند مزخرف بتسمية التيت (الخاصة بإيزيس). هناك أيضاً عدة مناظر من الدولة الوسطى يمكن اعتبارها أشكالاً انتقالية بين الشكل الجاروفى وشكل المغرفة. كانت آلة الهارب ذات الشكل الجاروفى يعزف عليها الرجال فقط عدا حالات نادرة في الدولة القديمة عزفت عليها سيدات، بينما في الدولة الوسطى أصبح أكثر اعتياداً.

ظل جوهر الآلة مستمراً خلال الدولة القديمة. وظهرت في الدولة الوسطى بداية التطور الذي كانت نتائجه واضحة في الدولة الحديثة بابتكار نوعين مختلفين من الهارب وهما: الهارب على شكل المغرفة، والهارب على شكل القارب. ليس من السهل أن نجد إجابة محددة عن سبب ظهور بعض آلات الهارب الجاروفى الشكل خالية من مفاتيح للتعليق؛ فربما كان هذا إيمالاً من الفنان في بعض المناظر وربما كان على حق وأن بعض آلات الهارب كانت بدون مفاتيح بالفعل. وقد اعتبر (Sachs) أن الآلات التي بدون مفاتيح أكثر تطوراً لأن الوتر في هذه الحالة يكون ضبطه أكثر سهولة عندما لا يلف حول مفاتيح ثابتة ولكن يلف حول الرقبة نفسها وهذا يكون قابلاً للحركة إلى أعلى وإلى أسفل؛ وتبعاً لراى «هيكمان»، فإن أوتار الهارب كانت تضبط عن طريق تحريكهم على قنصيب تعليق. عموماً، فالحقيقة أن بعض آلات الهارب كانت تحتوي على عدد كبير من المفاتيح أكثر من الأوتار ربما لإظهار أن الضبط الأولى يبدأ عندما تعلق الأوتار بالمفاتيح، ثم الضبط النهائي يحدث عند قنصيب التعليق. إذا كانت بعض آلات الهارب بدون مفاتيح، فإن ضبط الأوتار يصبح عند موضع الرقبة نفسها.

تعتبر آلة الهارب جاروفى الشكل آلة خاصة بالفِرَق الموسيقية، فتأداً ما تظهر منفردة فكانت دائماً مصاحبةً للثأى والمزمار المزدوج.

الهارب على شكل «المغرفة». هذا النوع من الهارب له صندوق صوتي نصف كروي الشكل تبرز الرقبة عند الانحناء. هذا الهارب مجهز بمسند مزخرف غالباً بتسمية تيت، أحياناً كانت تزخرف النهاية العليا للرقبة على شكل رأس امرأة «ماعت»، أو صقر، أو رأس ملكية. عند نهاية صندوق الصوت يكون على شكل دائرة بها وحدة نباتية، ثم تبرز الرقبة



فتوجد زهرة لوتس. عدد الأوتار يتراوح ما بين خمسة وأحد عشر وترًا، والأغلب تسعة أوتار. كانت تثبت عند النهاية العليا عن طريق المفاتيح، وعند النهاية السفلى بقصيب التعليق.

هناك عدد هائل من المناظر التي أظهرت هذا النوع من الهارب ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة.

الهارب، المقوقس، ينقسم لقسمين: ذى نهاية مفلطحة لصندوق الصوت، ذى نهاية مستديرة لصندوق الصوت. من مقابر عصر الرعامسة ظهر اختلاف فى شكل هذا النوع من الهارب، فبينما لا يزال يتميز بصندوق الصوت النصف كروى الشكل؛ لكنه يميل أكثر إلى هيئة الهارب المقوقس. عثر على هذا الشكل فى مقبرتين فى طيبة.

صندوق الصوت الخاص بهذا النوع من الهارب مسطح عند النهاية السفلية (مثل ذلك النوع من الهارب الذى على شكل القارب) أو مستدير (مثل ذلك النوع الذى على شكل المغرفة). أى أنه نصف كروى إلى حد ما ولكنه طويل دائماً. رقبة الآلة منحنية بشدة، وأحياناً تزين برأس، تستقر أحياناً على مسند منخفض. عدد الأوتار يتراوح بين ستة إلى واحد وعشرين وترًا، وقد ظهر الهارب ذو النهاية المستديرة فى بعض مقابر المعارنة، وهو يعتبر من العلامات المميزة لعصر الرعامسة. وقد عثر على عدة أوستراكات من دير المدينة عليها مناظر لحيوانات كالنمائم والحمر والقرود تقوم بالعزف على هذا النوع من الهارب.

الهارب، ذو شكل الهلال، هذا النوع من الآلة يعتبر طرازاً متأخراً من الهارب المنحنى، وهو صغير الحجم، ويوضع دائماً على مسند أثناء العزف عليه. تزين رقبة الآلة غالباً برأس امرأة يعلوها قرص الشمس والريشنان والقرنان، وصندوق الصوت ليس عميقاً جداً. أقدم دليل على وجود هذا النوع من الهارب على شكل الهلال موجود فى معبد موت بالكركن حيث ظهرت زوجة بطليموس الأول وهى تعزف على الآلة، التى كان بها تسعة أوتار. الرقبة كانت مزينة برأس ولكنها مفقودة الآن، والمتبقى منها القلادة الكبيرة. هذا النوع من الهارب الهلالى الشكل، ظهر فى العصر اليونانى الرومانى فقط، وعزفت عليه سيدات الطبقة الراقية والملكات، والإلهة، مريت، ربة مصر العليا والسفلى فى معبد موت، وحتحور، وإيزيس. هذا النوع يعتبر تطوراً من أسرة الهارب المنحنى، حيث يمثل التطور الأخير لهذا النوع. وهذا لا يمكن اعتباره تحولاً فى أسلوب الزخرفة والفن فى المعابد فحسب، وما يؤيد ذلك هذا النموذج الموجود فى مركز الدراسات الشرقية بشيكاغو. هذا الهارب يعتبر كنموذج أحياناً ولكنه استخدم بالفعل فى العزف عليه.

الهارب، ذو شكل القارب الكبير، هذا النوع من الآلة له صندوق صوت على شكل قارب مسطح عند النهاية السفلية ومغطى بطبقة غنية بالزخارف، تستكمل الرقبة الانحناء الطفيف فى ظهر صندوق الصوت. بها مفاتيح تعليق الأوتار لم تعد الثمانية عشر، قمة الرقبة غالباً ما تكون غير مزخرفة. ظهر هذا الشكل للهارب من عهد تحتمس الثالث - أمحبب الثانى، وفى منتصف القرن التالى ظهرت اختلافات على الهارب، من حيث عدد الأوتار فقط (من ثمانية إلى اثني عشر وترًا، واحد فقط به سبعة عشر وترًا)، وفى زخارف صندوق الصوت. كان هذا النوع من الهارب الذى على شكل قارب كبير أساساً آلة أوركسترا لية (خاص بالفرق الموسيقية) للاستمتاع فى الولائم بمصاحبة آلات أخرى مثل الهارب المحمول

شكل القارب والهارب على شكل المغرفة والعود والقيثارة والمزمار المزدوج والرق المربع الشكل وأحياناً المصفقات.

كانت تصور هذه الآلة منفردة على الأشياء الصغيرة كملقعة الدهان والأوسترأكا، ولهذا يصعب الجزم بأنها آلة أوركنسترآلية فقط.

غالباً ما كانت تعزف عليها النساء وفي بعض المناظر وخاصة أحجار التلاتات كان يعزف عليها رجال.

كانت الآلة توضع على الأرض عند النهاية السفلى لظهر صندوق الصوت، والأوتار عمودية على صندوق الصوت. هذا النوع من الهارب يبدو أنه ليس على علاقة بأى إله عدا الفرزد رمز الإله «جهرتى» الذى كان يظهر أحياناً وهو يعزف عليها.

الهارب ذو شكل القارب المحمول شكل صندوق الصوت الخاص بهذا النوع على هيئة قارب، الرقبة تبرز بانحناء طفيف من خلف صندوق الصوت وعادةً ما تصنع من قطعة واحدة مع الأخير. قضيب التعليق معد للدخول فى فتحة بالنهاية العليا لصندوق الصوت، وعند النهاية السفلى يربط إلى كتلة بارزة (مقبض ساقط). هذا الهارب به أربعة أو خمسة أوتار فى الأغلب. الهارب المحمول على شكل القارب عزف عليه الرجال وكذلك السيدات على السواء. وكانت تحمل الآلة على الكتف وأوتارها فى الوضع العمودى أو الأفقى التام أو أية زاوية واقعة فى الوسط، عدا حالة واحدة، كان ذلك الهارب ضمن فرقة موسيقية حيث تدخل فى انسجام فى الحفلات الموسيقية مع عدة آلات من أنواع مختلفة: هارب وعود وقيثارة ومزمار وطبله مربعة الشكل.

أصبحت هذه الآلة أقل شعبية فى أقل من قرن مر على مصر، وحينئذ اختفت دون ترك أى أثر بين الآلات الموسيقية فيما بعد. وكانت قد صنعت وجودها من هيلتها الجديدة الغربية بينما كانت بلا اختلافات جوهرية فى تركيبها باستثناء الهارب المحفوظ فى متحف «المتروبوليتان» ذى الستة عشر وقرناً وذلك المحفوظ فى المتحف المصرى بالقاهرة.

الهارب الزاوى ينقسم إلى قسمين: ذى الرقبة النائنة عند النهاية السفلى لصندوق الصوت، وذى الرقبة النائنة عند النهاية العليا لصندوق الصوت. فى هذا النوع من الهارب تشكل الرقبة وصندوق الصوت زاوية. وكان الهارب الزاوى دائماً يجعل صندوق الصوت فى وضع عمودى (رأسى). تبرز الرقبة من الجزء الأسفل من صندوق الصوت، وفى بعض آلات الهارب الضخمة كانت الرقبة تبرز من قمة صندوق الصوت. جميع آلات الهارب هذه ذات أحجام ضخمة، لم تكن تحمل مثل آلات الهارب فى المجموعات المختلفة، ولكنها كانت تستقر على الأرض بينما العازف يقف أثناء العزف عليها. نجدها فقط فى المعابد الخاصة «بطهرقا» فى النوبة. العلاقة بين أنواع الهارب المختلفة وتطور نشأتها قام «هيكمان» بدراستها واعتقد أن الأشكال الانتقالية لآلات الهارب المختلفة تؤكد التطور من الشكل الجاروفى إلى شكل المغرفة ثم شكل القارب ثم جاء الجيل التالى أكثر تعقيداً. ذلك أن الهارب بشكل المغرفة تطور بدون شك إلى الهارب المنحنى بالنهاية للسفلية المستديرة لصندوق الصوت. لكن الأصل المباشر للهارب المنحنى ذى النهاية المقلطحة لصندوق الصوت تبدو أكثر قرناً من الهارب على شكل القارب الكبير. ويعتبر الهارب المحمول على شكل القارب التطور المباشر للهارب على شكل





قارب كبير على افتراض حقيقة التطور الطبيعي من الآلات الكبيرة والثقيلة إلى الأخف. على أية حال فإن صندوق الصوت للهارب المحمول على شكل قارب مختلف عن الهارب على شكل قارب كبير (تبعاً للمناظر المصورة حيث إنه لم يعثر لها على أثر). صندوق الصوت للهارب المحمول على شكل قارب كان غير متساو في العرض وضيق في الوسط، بينما الهارب على شكل قارب كبير ازداد حجمه في اتجاه النهاية السفلية.

النهاية السفلية لصندوق الصوت للهارب المحمول كانت مستديرة الجزء المشابه في الهارب على شكل قارب كبير كان مسطحاً. النهاية العليا لصندوق الصوت للهارب المحمول كانت مسطحة وبداية الرقبة تظهر بوضوح. وفي حالة الهارب على شكل قارب كبير، فإن هذا التقسيم غير مرئي إلا عند زخرفة زهرة اللوتس حيث تكون النهاية العليا لعمود التعليق مثبتة.

وعن أصل الهارب الجاروفى فقد رفض «هيكمان» أن يكون له علاقة مباشرة بالآلات الموسيقية ذات القوس، فليس هناك إشارات لهارب مصرى بدون صندوق صوت، فحينما تطورت آلات القوس إلى هارب بصندوق صوت كان هذا الصندوق على شكل نبات القرع. بينما صناديق الصوت الخاصة بآلات الهارب المبكرة في مصر لم يكن لها أبداً هذا الشكل، ولكنها كانت قليلة العمق. واعتبر «هيكمان» أن الهارب الجاروفى يجب أن يكون أصله مصرياً، بينما الهارب العمودي من أصل سومرى وكذلك الهارب للزواى الألقى^(٢٤).

أسلوب العزف

المناظر التي تصور عازفى «الهارب» توضح أن هناك طرق عدة للعزف على آلة الهارب على طول تاريخ هذه الآلة في مصر. كان يظهر العازف ينقر بيديه وترين مختلفين أحدهما تلو الآخر أو متزامنين. هذا الوضع كان كثير الظهور وخاصة في مقابر الدولة القديمة في الجيزة وسقارة ومير. وفي الدولة الوسطى ظهر في مقبرة في «بنى حسن» ومقصورة في «مير» ومقبرة في «طيبة». في الدولة الحديثة ظهر بوضوح في نقش مقبرة موجود في ليدن، ومقبرة في العمارنة وبعض مقابر طيبة. وفي العصر المتأخر ظهر في معابد «ندرة» و«كاوا» على سبيل المثال.

أسلوب آخر للعزف منتشر لرغبة العازف في الإكثار من عدد النغمات المتاحة في آله، وكان يحدث هذا عن طريق تقصير الوتر بأصابع يد واحدة، ثم النقر عليه بأصابع اليد الثانية. هذه التقنية ظهرت في مقبرة «إيدو» من الدولة القديمة في الجيزة، وفي المقبرة رقم ٥٢ «بطينة» من الدولة الحديثة. حيث كانت فناء تعزف على الهارب على هيئة القارب الكبير مستخدمة الأسلوب نفسه ولكن بطريقة مختلفة؛ بواسطة إبهام يدها اليسرى قامت بتقصير أحد الأوتار (الذي ظهر بالفعل دون تطابق مع الأوتار الأخرى بسبب الصنط عليه) بينما أصابع يدها اليمنى تنقر الوتر أسفل هذه النقطة. يظهر في المقبرة رقم ١١ في طيبة أسلوب ثالث لتقصير الوتر حيث كانت اليدين تظهران بوضع متشابه على نفس الوتر؛ إحدى اليدين تقوم بتقصير الوتر بينما الأخرى تعزف عليه.

كان العازف في بعض الحالات يظهر بكلًا إصبعيه القصير والإبهام لليد الواحدة موضوعاً على الوتر، بينما أصابع اليد الأخرى تعزف على الوتر نفسه^(٢٥). ويستخدم العازف الآلة وهو جالس ويضعها بين ركبتيه مستنداً جزؤها العلوى على كتفه الأيمن.

(٢٤) مرجع سابق، Lise Maniche
Ancient Egyptian Musical Instruments, 1975, 36-69

(٢٥) مرجع سابق، Lise Manish

واسم هذه الآلة فى الإيطالية Arpa واشتق منها كلمة Arpeggio ويعنى أسلوب الهارب، وهو من أجمل ما يؤدى على هذه الآلة حيث يستطيع العازف أن يؤديها فى سهولة ويسر وفى منطقة كبيرة من الأصوات تمتد لخمسة أوكتافات «مناطق صوتية ثمانية». من أجمل ما يؤدى عليها أيضاً الانزلاق الصوتى المعروف فى الاصطلاح الموسيقى Glissando؛ وذلك بأن يسحب العازف يده على الأوتار فى لمس خفيف، من أجمل ما يؤدى عليها أيضاً الانزلاق الصوتى المعروف فى الاصطلاح الموسيقى Glissando؛ وذلك بأن يسحب العازف يده على الأوتار فى لمس خفيف،

الخلاصة

الموسيقى هى أعذب ما يتمتع به الإنسان من الفنون ولها تأثير مباشر على جوارحه. وهى فن يخصص لقواعد علمية رياضية وفيزيائية.

آلة الهارب هى أول آلة وترية ابتكرها المصريون القدماء وقاموا بتطويرها على طول تاريخهم، فاتخذت أشكالاً متعددة وارتقوا بصناعتها، وكانت ذات مكانة مرفوعة وسمو. وبرغم انتشارها بين الطبقات الشعبية وبين طبقة النبلاء وتواجدها الأساسى فى الحياة الدينية إلا أنها قد اختفت تماماً فى مصر مع دخول المسيحية وانتقالها إلى ممالك أوروبا.



معهد الموسيقى الشعبية العملى

«حلم دراسة الموسيقى الشعبية»

فتى الخمىسى

الواقع إن أهازىج القاهرة وأغانىها التى لا تكف عن ملء الأشرطة، وقنوات البث لا تمثل - رغم ضجيجها الشديد - الغالبية من سكان مصر! بل تتولى ذلك القمىثل ألحان الموسيقى الشعبية. والموسيقى الشعبية فى الواقع تمثل أغلب قطاعات السكان المصريين. بل تنشغل بهذه الموسيقى الشعبية خمس مناطق كاملة من أصل ست. تلك هى:

الريف (الفلاحىن)

الصعيد

البدو

المنطقة السمراء (أسوان والنوبة)

المواحل

ولا ببقى من مناطق القطر إلا نطاق واحد هو: المدن (الحضر) وللذى لم نسجله أعلاه لعدم تفرق أهم شروط انتسابه إلى نطاق الفن الشعبى؛ إذ لم يتخلق فى المدن العربية فن شعبى مستقل، وإنما أقنأت شريط المدن المصرية - وكما تفعل كل المدن المعاصرة - على فولكلور المناطق الخمس المذكورة أعلاه. ونحن لا نعد المدن صاحبة (فن شعبى) مستقل، وإنما ننشد المدن وتحرّف من الفولكلور خليطاً مما ىرد إليها من الأطراف من الريف أو البدو، السواحل أو الصعيد. والمدن إذ تستقبل فولكلور غيرها، فهى تجلس دائماً أمام هذا الفن فى مقعد عالٍ، إذ تعد نفسها وباستمرار لإجراء الإضافة والتغيير فى ذلك الفن الوارد! بدعوى إسداء النصىح والرأى والتوجيه والتثقيف! بل تنشغل المدن المصرية بهذا الكذب بسبب خلوها من النشاط الفنى الشعبى.

وفراغ المدن منه يحزن سكانها وعلى الأخص شريحة المثقفين منهم؛ إذ تدفعهم حارة الفن الشعبى وروح الجماعة فيه لا للاستلهاهم والمسرحة فحسب، وإنما للاعتقاد خطأ بوجود فولكلور مدنى! أما الاهتمام الجاد بالموسيقى الشعبية فيدعو حقاً - قبل الاستلهاهم وقبل كل شئ - للنظر فى أمور أكثر جدية، وأكثر هذه الأمور جدية وأهمية هو موضوع دراسة الفن الشعبى. الدراسة التى تعنى وبالضرورة: «النظر فى المعهد الدراسى للموسيقى الشعبية وعلوم هذا النطاق، فماذا عن المعهد؟

إننا نملك معهداً رفيعاً هو معهد الفنون الشعبية، وهو أحد معاهد أكاديمية الفنون المصرية، وفيه منهج موسيقى دراسى مهم هو مادة الموسيقى الشعبية، إلى جانب المواد العلمية الأخرى والتى تمثل الفنون الأخرى :

- الرقص الشعبى .

- الأدب الشعبى .

- الفنون التشكيلية الشعبية .

وهو معهد للبحث العلمى ولنيل درجة الماجستير والدكتوراه، وليس فيه مرحلة البكالوريوس من مراحل الدراسة الجامعية . فماذا ينقصنا وما نلحم؟ إننا نتمنى ونرى فى منام اليقظة ما لم يتحقق لدينا، بل لم يتحقق فى قطر أو دولة عرفنا عنها! ذلك الحلم هو معهد الموسيقى الشعبية!

ونعنى به المعهد العلمى الذى يضم أقسام دراسة الموسيقى الرئيسية الثلاث :

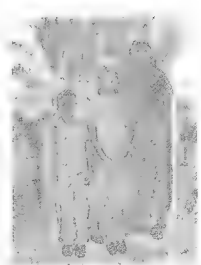
قسم الغناء

قسم العزف

قسم التأليف (الذى سوف يصبح قسماً للارتجال)

وهى الأقسام الثلاثة التى تشكل العمود الفقري لأى معهد موسيقى علمى نريد إنشائه . فهل يمكن لمعهد الموسيقى الشعبية الجديد هذا أن يتعارض مع معهد الفنون الشعبية القائم بالفعل ؟ كلا فالقائم معهد للبحث العلمى يقوم على النظرية مثل دراسات الفولكلور والمعتقدات الشعبية والأنثروبولوجيا ، وهدفه تنظيم الدراسات العليا ، وهو ليس معهداً للتطبيق العلمى . أما معهدنا فتطبيقى علمى يقوم على العزف والغناء والتأليف (أو الارتجال) الشعبى . معهد قديم - القائم - للموسيقى النظرية ومعهد علمى وهو المقترح . أحدهم للدراسة الجامعية والآخر لما بعد البكالوريوس . وكلاهما مكمل للآخر . إن دراسة الموسيقى الشعبية دراسة عملية أمر سوف يؤثر الخواطر ويحرك العقول الموسيقية ويدفع القلوب ويصنع فى الفن ما لم تصنعه أمة أخرى ! نعم ليست هناك أمة تعلم فيها الحضر الموسيقى الشعبية فى معاهد عملية بالمدن! والمتنشر فى المدن هو معاهد الدراسة الموسيقية النظرية - على غرار معهدنا بالقاهرة الفنون الشعبية، ولكن هل نسال : هل ذلك أمر محال؟

كلا ... يمكننا حقاً أن نستيقظ مرة فى الصباح وننظر من النافذة لدرى عازف للأرغول يسرع منابطاً آتته الموسيقية «الأرغول» ومنتجه لدرس الأرغول فى معهد الموسيقى الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة !



يقول آينشتين: إن الخيال أهم من المعرفة أحياناً.

ماذا يمكن لنا أن نفعل كي نتحقق الأمنية ؟ أنها وإن تبدو صعبة المثل ، وإن كانت غير مسبقة فهي ليست فوق الممكن ، هي ليست بالمهمة المستحيلة . إن ارتفعت هذه الدعوة عالية – وهذه ما نحن مقدمون عليه – فسوف تصرخ السنة كثيرة وتلهج في المعارضة :

ليس هناك من يقوم بتدريس أو تلقين الآلة الموسيقية الشعبية،

لنجيبهم الآن: إننا سوف نمددعي الفنان الشعبي من المناطق الشعبية – ريف كانت أم صحراء – ومهما كانت الصعاب، ولكنهم سيقولون :

«إن ممارسة الفن الشعبي أمر لا يتم بعيداً عن الحياة الشعبية، وما سوف يخرج من دارس المدينة لن يطابق الصوت الخارج من الفنان الشعبي، وسوف نجيب: إن الفارق محتموم ولابد من الاختلاف البين، بل لابد من فروق كثيرة؛ فمكان المدن يحيون حياة أخرى ليست تطابق حياة الناس الشعبيين. ولابد أن يأتي تعلم المدن للموسيقى الشعبية بفن مغاير بقدر أو آخر للفن الشعبي. ولكن هذا أمر يصعب تقدير حجمه قبل الدخول في الخطوة الأولى. لنترك قليلاً المستقبل وننظر أولاً في كيفية تحقيق ذلك علي أرض الواقع. أى كيف لنا أن ننشأ هذا المعهد الحلم؟

بداية إن علوم الموسيقى الشعبية لابد وأن تتبلور وتنهض على يد لجنة كبيرة، وأعني بالعلوم الموسيقية الشعبية تلك العلوم القائمة على دراسة الأركان الأربعة :

١ – المقامات الشعبية.

٢ – الصنوبر (الإيقاعات) الشعبية.

٣ – القوالب الشعبية.

٤ – الآلات الموسيقية الشعبية.

ولا مهرب حيلئذ من جمع شتات تلك الأركان الأربعة . وهذا بدوره سوف يبدأ من استعراض ما تم فعلاً من جمع وتصنيف لمواد الموسيقى الشعبية . فماذا لدينا لبداية الرحلة الخطيرة ؟

صدرت في مصر قلة قليلة من أعمال تجمع وتفحص الموسيقى الشعبية ، نرصدها كالآتي :

د. محمد عمران	الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية. دار المعرفة الجامعية. القاهرة.	مصر ١٩٩٧
د. محمد عمران	موسيقا السيرة الهلالية. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.	مصر ١٩٩٨
د. محمد عمران	آلات الموسيقا الشعبية - الهيئة والأداء والتجميل. عين للدراسات والنشر.	مصر ١٩٩٤



د. محمد عمران	دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية. تأسيس نظري وتطبيقات عملية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.	القاهرة ٢٠٠٥ طبعة أولى
د. محمد عمران	موسيقى النجر المصري. المركز المصري للثقافة والفنون.	القاهرة ٢٠٠٦
بهيجة صدقي رشيد	أغنيات شعبية من وادي النيل. مكتبة الأنجلو المصرية.	مصر ١٩٧١
فؤاد ملبية	فنون الضمة. مكتبة مصر. القاهرة.	مصر ١٩٨٤
نسيب الاختيار	الفولكلور الغنائي عند العرب. وزارة للثقافة والإرشاد القومي.	مصر
د. فتحى الصنفواي	تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية. سلسلة تاريخ المصريين - ١٩٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب.	القاهرة ٢٠٠٠

وترجمات نادرة لا تكاد تحسب:

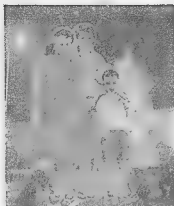
بريجيت شيفر	واحة سيرة وموسيقاها. ترجمة جمال عبد الرحيم. المجلس الأعلى للثقافة.	مصر ١٩٩٦
	في جمع الموسيقى الشعبية. ترجمة نفيسة الغمراوي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.	مصر ١٩٦٣

وليست البلاد العربية بأسعد حظاً، فما صدر فيها أقل وأندر، وهذا ما صدر في بغداد:

أسعد محمد علي	أصول الموسيقى الفولكلورية. نقابة الفنانين العراقيين.	بغداد ١٩٧٦
---------------	--	------------

وما صدر في السعودية:

هند باغفار	الأغاني الشعبية في المملكة العربية السعودية. دار القادسية للنشر والتوزيع.	السعودية ١٩٩٤ طبعة أولى
------------	---	----------------------------



عبد السلام قادريوه	أغنيات من بلادى. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.	ليبيا ١٩٧٧ طبعة ثانية
--------------------	---	--------------------------

من البديهي صدور كتابات مهمة عن شعر الغناء الشعبي، تتناول الكلمات الموسيقية الشعبية.
مثل:

د. أحمد مرسى	الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها. دار المعارف.	مصر ١٩٨٣
--------------	---	----------

لا تتناول الموسيقى الشعبية؛ وإنما الأدب الموسيقى الشعبي. أما الإصدارات الموسيقية المتخصصة، فإن أغلبها يبدو وكأنه خرج للنور مصادفة، فلا ترى كاتبها يعود للموضوع الموسيقى الشعبي ثانية؛ ويظهر من ندرة هذه الأعمال على امتداد البلاد العربية عدم ثبات الاختصاص الموسيقى الشعبي وعدم نضجه. إننا لا نستطيع من واقع تلك الإصدارات أن نزع أن هناك متخصص كبير في المجال المعنى بالموسيقى الشعبية وعلى امتداد أقطارنا سوى محمد عمران والذي تظهر أعوام صدور كتبه الخمسة ١٩٩٤ / ١٩٩٧ / ١٩٩٨ / ٢٠٠٥ / ٢٠٠٦ إصراره على بناء هذا التخصص الموسيقى... بناء أول متخصص حقيقي. ونحن ندعو الله ألا يظل الوحيد! لقد ظهر- في تاريخ مصر المعاصر- أول باحث في موسيقى المدن في شخص محمد بن إسماعيل بن عمر شهاب الدين عندما أصدر شهاب أول كتاب موسيقى معاصر من نوعه:

محمد بن إسماعيل ابن عمر شهاب الدين	سقيفة الملك ونقيصة الفك. المطبعة الحجرية بمصر المحمية.	مصر ١٨٦٤
---------------------------------------	--	----------

وبين شهاب الدين (١٨٦٤) في موسيقى المدن ومحمد عمران في الموسيقى الشعبية (١٩٩٤) قرن وثلاث من الزمان. حقبة زمنية كبيرة يسبق فيها الجمع المدني ويتأخر فيها الجمع الشعبي. ويتأخر أثناءها الكتاب الشعبي والمتخصص الموسيقى الشعبي بدوره!

حقاً إن الاهتمام بالفن الشعبي فتح مجالاً جديداً، والاهتمام بالموسيقى الشعبية مازال في مهده. ولولا كتابات محمد عمران في مصر والتي لم تخرج مصادفة لقلنا: إن هذا الاهتمام لم يولد بعد، فمحمد عمران يضع بدايات جادة. ورغم ذلك، فإن مشاكل البداية ما تزال تتلقى العثرات... غير أن مزيداً من الإصرار نحو جمع المواد الشعبية، البحث والكتابة عن الموسيقى الشعبية سيدفع حتماً نحو الهدف الأكبر وهو إنشاء علوم الموسيقى الشعبية. نعم... وسوف تأتى علوم الموسيقى الشعبية مغايرة ومستقلة عن علوم موسيقى المدن. وتلك العلوم الشعبية المنشودة يمكن لها أن تتبلور سريعاً فنقود- رغم تأخرها- إلى تشكل منهاج المعهد العلمى الشعبى.



ما هي تلك العلوم الشعبية الفولكلورية والتي نراها من بعيد ونحلم باقتربها ؟

إن طريق التشكل سوف يمضى بهدوء وروية ، فلا بد من توفر دراسة تفصيلية للقواعد الموسيقية المذكورة سلفاً وكالاتى :

١ - المقامات الشعبية

- (أ) رصد كل مقام شعبى وتدوينه واكتشاف الفروق بينه وبين نظيره فى المدن (المقام هو تشكيل من عدد من النغمات يفر شعور خاص بالحرز أو الفرح أو البهجة أو الراحة ، أو التأمل أو النشاط ... تجرى الأنشودة بالتنقل بين نغماته وبعضها فتكتسب طابعه . هو مود mod خاص)
- (ب) وضع سجل للمقامات المستخدمة فى كل محافظة على حدة .
- (ج) وضع سجل عام للقطر ينتفى فيه التكرار .

٢ - الضروب (الإيقاعات) الشعبية

- (أ) رصد كل إيقاع وتدوينه واكتشاف الفروق بينه وبين نظيره فى المدن .
- (ب) وضع سجل للضروب المستخدمة فى كل محافظة على حدة .
- (ج) وضع سجل عام للقطر ينتفى فيه التكرار .

٣ - القوالب الشعبية

- (أ) وضع ثبت عام للقوالب الشعبية المصرية ، مع تميز ما يستخدم فى منطقة وينتفى فى الأخرى . اكتشاف الفروق بين القالب ونظيره فى المدن إن وجد نظير .

٤ - الآلات الموسيقية الشعبية

- (أ) رصد كل آلة موسيقية وتسجيل اسم المحافظة التى تنتمى إليها ، وتدوين مقادير صناعاتها وأنواع المادة الخام ومقاييس أجزائها ، وكذا تسجيل نطاقها النغمى :
- (من نغمة كذا فى اللحظة إلى نغمة كذا فى الحدة) ، واكتشاف الفروق بينها وبين نظيرها - إن وجد - فى المدن .
- (ب) وضع سجل للآلات المستخدمة على حدة فى كل محافظة .
- (ج) وضع سجل لمجمل الآلات الشعبية المصرية .

وذلك حتى يتوفر الجمع والتصنيف الأولى . وليس هناك أدنى شك فى أن توفر دراسة القواعد الشعبية الأربعة (المقامات / الضروب / القوالب / الآلات) سوف يقيم علوم الموسيقى الشعبية المصرية ، بل والعربية فى كل قطر على حدة . سوف نجد حينئذ عدة مواد دراسية تدعى :

- ١ - تدوين الموسيقى الشعبية . (صولفيج - أى كتابة وقراءة النغم الشعبى)
- ٢ - قواعد ونظريات الموسيقى الشعبية (قواعد الارتجال والتأليف والعزف المتبعة)
- ٣ - مقامات الموسيقى الشعبية (حصر أنماط النغم المستخدم فى سجل)
- ٤ - ضروب الموسيقى الشعبية (حصر أنماط الإيقاع المستخدم فى سجل)
- ٥ - قوالب الموسيقى الشعبية (حصر أنماط الارتجال المستخدم فى سجل)

أى ستتوفر لدينا منظومة علمية . والتي سوف تطلق يد العازف على الرياب ،
وحجرة المطرب الشعبي والمؤلف الشعبي ... أندعو لذلك «يارب»!

سوف نجد فى يوم من الأيام أنفسنا نقف أمام المعهد العالى للموسيقى الشعبية (أحد
معاهد الفن بأكاديمية الفنون) معهداً عملياً - لا نظرياً ، وقلة قليلة من طلاب تدرس فيه
بعض الآلات ! نعم .. هذا ممكن .. ولم لا ؟ لو نهضت علوم الموسيقى الشعبية فماذا يبقى
كى يقوم معهد الموسيقى الشعبية العملى ؟ ولا شك فى أن شاب سوف يأتى حينئذ للالتحاق
بالمعهد يريد عزف الريابة أو الناي الشعبى أو المزمار الصعيدى ، ليقابله المعلم بجلبابه
الصعيدى الريح ، وذلك هو أستاذ شعبى للرياب أو المزمار! أستاذ لم يقدم للمعهد شهادة
علمية ، وإنما خبرة حقيقية . ليس المعهد الشعبى العملى بحلم ! نعم ... لو توفرت العلوم
وتوفرت الدراسة العملية ، أى الممارسة الموسيقية الشعبية داخل المنن - وعلى أسس
منهجية!

مرة أخرى نتذكر قول أينشتاين « إن الخيال أهم من المعرفة أحياناً ،

لنقل من ورائه: « إن الحلم أهم من الواقع أحياناً،







مكتبة الفنون الشعبية



من ذاكرة الفولكلور

(٣)

ألفريد فرج

(١٩٢٩ - ٢٠٠٥)

إعداد: نبيل فرج

ويمكن أن نقول إجمالاً أن ألفريد فرج كان يرى أن الفولكلور يمثل هوية الشخصية القومية وقاعدتها الراسخة وخصائصها الحقيقية.

ولا سبيل إلى حفظ هذه الشخصية، ورفع الثقافة العالمية، إلا من خلال هذه الهوية.

ذلك أنه من الثابت تاريخياً أنه ما من بلد في الشرق أو الغرب نهض نهضة وطنية، إلا وكان الاحتفال بتراث الشعب عنصراً من عناصر هذه النهضة.

وفي هذا السياق كان ألفريد فرج يرى في الإيقاعات الشعبية للفرقة القومية للرقص سفيراً طلياً يمكن أن يجوب العالم، ويخاطب شعوبه بهذه اللغة العالمية، لغة الرقص المعبرة، وأن يحقق بها في هذا المجال نجاحاً لا يقل عن نجاحه في وطنه.

غير أنه كان يشترط بذل الجهود في صياغة هذه الرقصات صياغة محكمة، تختص فيها مما يشوبها من كل ما لا يتلائم مع الذوق المعاصر.

وللفرق المسرحية الشعبية المتجولة في العالم، مثل الكوميديا دي لارنّي الإيطالية، مكانة مهمة في تاريخ الآداب والفنون العالمية، يلتفت ألفريد فرج النظر إلى قيمتها الحالية؛ لأنها تعد بموضوعاتها البسيطة وخصائصها الثابتة، مصدراً

بشكل الفولكلور عنصراً أساسياً في رؤية الكاتب ألفريد فرج، لا يستطيع أحد تجاهله، ليس فقط في إبداعه الفني المستلهم من التراث والفولكلور، ولكن أيضاً في كتاباته النقدية ودراساته الأدبية ومقالاته الصحفية التي دافع فيها عن الفولكلور، وطالب بمسرحيته وتطويره، منوهاً بما فيه من بساطة وحكمة ولمس مباشر للموضوعات التي يتناولها.

وكثيراً ما كان ينبه إلى ما يتعرض له الفولكلور من انحسار وإقصار من جانب الفنون الرسمية، أو بفعل ما كان يطلق عليه فنون القصر الملكي أو فنون النخبة المناهضة للديمقراطية، بما تملكه هذه الفنون من نفوذ وسلطة لا قبل للفولكلور بمقاومتها، سواء على المستوى الفني أو المستوى الفكري، فضلاً عن التأثير السلبي للتطور العلمي ومتغيرات العصر على الإبداع الشعبي.

وعلى سبيل المثال كان ألفريد فرج يعتبر الأراجوز الذي نراه في الأسواق والموائد هو المسرح القومي الأصيل في مصر، ويدعو الممثلين - وليس الكتاب فقط - أن يستفيدوا من هذه الثروة الفنية في أداء كوميدي ضاحك، يشبع البهجة في المسرح.

ولتحقيق هذه الغاية لا بد من جمع نصوص هذا المسرح الشعبي من كل اللغتين المرجليين الذين يقدمون فنههم الحواري والحركية في المبرك والمراد وغيرها.



يتصل ويعبر عن ضمير الشعب وحماسيته وحيويته ووجدانه وتفكيره وأعرافه وتميزه.

ولغة العامية جمالياتها. كما أن للمزاج الشعبي في التعبير جاذبيته.

وإذا تصفحنا صفحة الأدب في جريدة «الجمهورية»، التي اشترك ألفريد فرج مع أحمد رشدي صالح في تحريرها منذ ١٩٥٥ إلى ١٩٥٨، نجد أن كتابات ألفريد الأولى فيها تموى ريبورتاجات عديدة عن الفولكلور، مثل «ليلة في السيرك»، التي نشرت في عدد ٣٠ يونيو ١٩٥٦، برسوم الفنان محمد قطب، ومقدمة قصيرة لرشدي صالح يدعو فيها إلى أن يكون هذا الفن مادة لفن حديث. كما نشر ألفريد فرج تحقيقاً في ٧ يوليو ١٩٥٦ عن «الأراجوز برسوم الفنان نفسه، محمد قطب، الذي كان يمتنى لو جمع ألفريد فرج مقالاته هذه عن الفولكلور في كتاب مع رسومه.

وما لا تعرفه الحركة الثقافية عن ألفريد فرج أن علاقته بالفولكلور لم تقتصر على الاستلهام أو البحث والدراسة، وإنما شملت أيضاً جمعه وتحقيقه في ضوء فهمه لمواطن الجمال فيه، ولما يتميز به من تعبير عن الروح المصرية المتسامحة.

ومن أهم النصوص التي جمعتها ألفريد فرج مجموعة من أغاني الصيادين في أبو قير، التقى بهم على الشاطئ، واستقل معهم قاربهم، وخرج في عرض البحر، وسجل عدداً من

من مصادر النهضة الفنية في كثير من الدول الأوروبية مثل إنجلترا وفرنسا وإسبانيا.

وفي الوقت نفسه لم تكن هذه الرؤية تتفصل عند ألفريد فرج عن رؤيته الأساسية التي تتمثل في وصل الثقافة القومية بالثقافة العالمية، لما فيه من فائدة مؤكدة ليس للفنانين فقط، وإنما للفنانين والجمهور معاً.

والوصل في مفهومه يعني الأخذ والعطاء، لا الأخذ وحده. والأخذ والعطاء معناه أن يؤثر للتخت الشرقي على الموسيقى الغربية، وأن يتطور هذا التخت وكل الألحان العربية بالموسيقى العالمية.

ولهذا لم يكن ألفريد فرج يجد غضاضة في الاستعانة بالخبرة الأجنبية في الأنشطة الثقافية المختلفة، في عالم لم يعد يعرف العزلة أو الاعتزال، حرصاً على إثراء التجارب القومية وتطويرها بالتراث الإنساني.

وتجديد الفنون الشعبية يكون بوضعها في الأشكال والقوالب الفنية الحديثة، أو مزجها بالفنون الأوروبية، دون أن تفقد شخصيتها المحلية المحببة التي تتصل بها مع الجمهور.

والفولكلور في إنتاج ألفريد فرج يتألف من التراث الأدبي، ومن السير والملامح الشعبية، ومن الشعر والحكم والأمثال والمأثورات والفنون والعمارة والأسطورة والسيرك وخيال الظل والحرف اليدوية التقليدية واليدوية والتاريخ المروى، وكل ما

من هذه الأغاني التي سجلها ألفريد فرج أغنية تقبل
كلماتها:

«ده إن نهرك مش الوحش
أطلع له يا غالى
فوق البحر العالى
وأجيب من سن الوحش
تلاتين وتلاتين» .

ومن تسجيلاته أيضاً من هذه الأغاني الشعبية:
«سير يا نسيم يم الحبايب وتاجيهم
وقل لهم خلتهم فى الحب ما ساليهم
فى القرب والبعد أنا بروحى أسليهم
ع البعد والقرب أهواهم وأسليهم» .

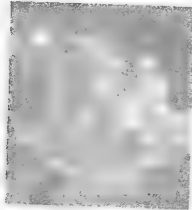
وهناك عدد آخر من الأغاني والأشعار جمعها ودرسها
ألفريد فرج، كما جمع ودرس الكثير من الأمثال السائرة
وغيرها، مما يؤكد عمق هذا الرافد فى حياته الأدبية،
وللقيمة التى تمثلها «لبلة فى السبركة» نعيد نشرها فى
الصفحات التالية .

أغانيهم التى يثخرون بها وهم يطرحون شباكهم فى للبحر،
ويسحبونها بصيدهم الوفير .

كتب ألفريد فرج هذه التجربة عن أغاني الصيادين فى
جريدة «الجمهورية» فى عدد ٥ إبريل ١٩٥٦ بعنوان «أغاني
الشاطئي»، يذكر فيها أن سلطان البحر لا يكسره إلا سلطان
الإنسان .

ويجيب هذا المقال فى سياق عدد من المقالات النقدية عن
«الواقعية والحقيقة» و «الواقعية والجمال»، تؤكد أنه لو توفر على
النقد الأدبى لكان له شأن فعال فى تخليص أدبنا من رومانسية
المهجر وأبوللو، ومن انطوائها واعترايبها، وعمد اتجاه هذا
الأدب منذ الخمسينيات نحو الواقعية والوجدان القومى العام،
وفقاً لمقومات الواقع والحياة . إلا أن اهتمامه الأصول بالخلق
والإبداع أبعدته عن أداء هذا الدور، أو لم يمكنه من أدائه .

ومقالة ألفريد فرج التى أشير إليها عن أغاني الشاطئي
تكشف عن الطروف المساوية التى يعيش فيها هؤلاء
الصيادون فى البحر، ويواجهون فيها بشجاعة الزوابع
والموت .



ليلة فى السيرك

بقلم: ألفريد فرج

ليلة فى السيرك

هنا ألف متفرج.. يجلسون فى مدرج دائرى فى وسطه
ساحة ستجرى عليها الألعاب. الجمهور كله تقريباً من أولاد
البلد والفلاحين الذين هبطوا القاهرة للزيارة.

كلهم يبدو عليهم أنهم زبائن السيرك. فهم يعرفون كل هذا
ويترقبونه فى شغف. حين نصبت قائمتان مرتفعتان وبشد
بينهما الحبل صفق الجمهور، فهو يعرف أن هنا بطلاً سيمشى
على الحبل فى الفضاء، وربما أيضاً كرمهم بلعبة بهلوانية من
تلك الألعاب التى تخلع القلوب.

وفرقة السيرك الموسيقية تعزف ألحاناً ذات طبقات عالية،
وتحاول أن تلتهم صخب الجمهور، وصيحاته من حين لآخر
— عاززين شغل..

البلياتشو

واندفع البلياتشو وسط الساحة فرحب به الناس، هذا الكائن
الدولى، فى كل أنحاء العالم اسمه بلياتشو. تختلف سحته فى
بلاد عما هى فى بلاد أخرى، ولكن وجهه الملون، وحركاته
التعبيرية الواسعة المجال، ودوره المخالد فى إضحاك الجماهير
يجعل منه ذلك النمط الذى تهتئز له أعطاف الناس فى كل
مكان.

هذا لون من الفن الشعبى، يمكن أن تعرضه مصر على
أنظار العالم..

إن مصلحة الفنون، وجهات أخرى، تبحث عن نماذج
أصيلة لتعرضها على الناس فى الخارج، ونحن نرشح هذا
الفن: الرواية وحركات البهلوان فى السيرك.

ومنذ ٣٠٠ عام تقريباً، انتزع موليير من السيرك مادته
الخام فصنع رواياته الشهيرة: «البخيل»، و«مقالب سكان»،
و«طبيب رغم أنه..». وترجمنا هذه الروايات منذ أيام عثمان
جلال فى القرن الماضى، وقدمناها على مسارحنا، لكننا لم
نفهم أهمية خروجها ونموها من حلقة السيرك فلأنا فهمنا
هذا، لما اكتفينا بالترجمة والتمثيل، بل لصنعنا فناً مصرى،
معتمداً على هذا المسرح المرتجل، وحركات البهلوان التى
أصبحت تنال فى أوروبا أوسمة للشرف وألقاب الأستاذية،
فالتحكم فى الجسم، واختراق المستحيل به، ليس مجرد فن
وإنما هو عبقرية..!

ورشاقة الحركة اعتبرت لمدة طويلة جزءاً من الأدب.

«رشدى»

اللعب قد بدأ..

فوق الحبل فتى ممشوق صلب يمشى وفى يده قضيب طويل ألقى.. يحفظ به توازنه..وتطلق صيحة:

- إن كنت جدد لجرى.. ويقفز الفتى فى الهواء ثم يسقط قاعداً على الحبل هابطاً به إلى أسفل.. ويرتد الحبل دافعا بالفتى إلى الهواء.. ثم يعود هابطاً فيستوى وفقاً على الحبل بقدميه.

ويطو التصفيق والصياح فيكرى الفتى الحركة مرات، وبسرعة أعظم، وهنا ترتفع الموسيقى، ويرتفع الصياح، ويقف الجمهور على قدميه وقد توترت كل أعصابه.

- إن كنت جدد أمشى على إيديك.. شيء ما جعل وجهه يشحب، وحركانه تصبح أثقل وأكثر خشونة وعصبية، شيء كالغضب.

والقائمة الخشبية تهتز لاهزاز الحبل، والوند الذى يسكها إلى الأرض ينتزع فجأة فتسقط القائمة، ويسقط الفتى قاعداً فوق الأرض، وقد ففز الجمهور واقفاً وسكنت الدنيا لحظة، ولكن الموسيقى علت صيحاتها من جديد رجال السيرك يهرولون يحملون الفتى وقوائم الخشب والحبل.. وقد فر البلياتشو من الساحة وانتهى ركناً قصياً جوار أحد الأعمدة الضخمة التى تحمل الخيمة المعلقة ودفن وجهه بين ركبتيه كالمذعور فخطف قلوب الجماهير فى اللحظة الحاسمة وفجر منها الضحك العالى.

ودخل صاحب السيرك إلى الساحة زاعفاً..

- بلياتشو..

- إيه.. إيه.. إيه.. بنزعق ليه ؟

- إئت اللى وقعت الراجل.

- لا وحياة اللدى.

١ - أمال من اللى وقعه؟

- الهوا.. الهوا.. حذف شمال..!

وانقلبت حادثة السيرك من كارثة إلى مضربة.

حافة الموت

ويقف رجال وسيدات وأطفال على حافة الموت ليعرضوا على الناس إحدى معجزات الجسد البشرى.. فالجهاز العصبى وعَضَلَات جسد كل واحد من هؤلاء الأبطال قد أحكم شدداً بقدرة حديدية بحيث أصبح الجسد البشرى قوة خارقة تحكمها

وتضبطها إرادة صاحبه.. لا يهتز، لا يميل، إلا بقدر ما يريد.. وحينئذ يستطيع هذا البطل وقد أمسك زمام قواه وقدراته على التوازن، ولحكم مراكز ثقل الصناديق والموائد والكراسى التى يحملها فوق صدره، وهو مركّز بقدميه على عامودين فى الأرض، ويديه على عامودين.. أصبح يستطيع أن يرفع يديه فى الهواء وقد علا صدره قليلاً وجسمه ألقى منحرف قليلاً إلى أعلى لا يرتكز إلا على قدميه، وعَضَلَات ساقيه تنبذ بقية جسده فى قوة.. وفوق صدره صناديق وموائد وكراس.. فوقها سيدة واقفة على يديها، وطفلة..!

وعلى حافة الموت، يقف هؤلاء فى رشاقة، فى ثبات، ليعرضوا خوارق القدرة الإنسانية على ناس تحمل هموماً كبيرة وصغيرة، وتعلم بالانصراف الأخير.

وحيئذ تنطلق طاقات هؤلاء الناس فى التعبير عن تمجيدها وإيمانها بخوارق القدرة الإنسانية، وتنفخ آمالها نهائياً..

حينئذ تنفجر من الحانجر، وتنطلق من أعماق الرنة صيحات الطفر السليم.. ولا يعود أحد يصيح..

- إن كنت جدد..

القلب الجسور

وترتفع العيون وتتعلق الأنفاس وينت فى السابعة ترتقى درجات سلم خشبى طويل ذاهب فى القضاء.. ومركّز على قدمى أخيهما الراقدة على ظهره رافعاً ساقيه إلى أعلى وعليهما السلم.. والبنّت ترتفع لتبلغ أقصاه، وتشبك قدميهما فى إحدى فجواته وتندع جسدها يميل فى الهواء..

وحيئذ يقول البلياتشو:

- مش حاجة الحركة دى.. مش حاجة فيه حركات أحسن منها.. ويرد الفتى الراقدة تحت السلم:

- يعنى عايزنى أعمل لك إيه؟..

- إذا أنت جدد صحيح زى ما بتقول.. شيل السلم ده.. على رجل واحدة.

ويرفع الفتى قدماً واحدة.. قليلاً حتى يميل السلم ويحور مركز الثقل إلى قدمه الأخرى فيسحب قدمه الأولى فى بطة حتى لتهتز الأخرى قليلاً.. ثم تدبت.. والبنّت فوق، جسدها نصفه فى الهواء، وساقاها معقودتان بدرجات السلم..!

- في أوروبا حركات أخطر..

- إن أرض أوروبا لينة. ليست كأرضنا.

إذا سقط البهلوان في أوروبا وأقعدته عن العمل عاهة ما، فهو عادة يكون قد كون ثروة تبقى عليه الكرامة إلى آخر العمر، فأرض أوروبا لينة.

لكن هؤلاء يندفعون في جسارة إلى التهلكة بلا ضمان، بلا طمأنينة.. لأنهم أبطال فحسب.

ومع ذلك فهم يقومون بالعباب خطرة في مستوى عالمي، وأظن أن أبطال السيرك المصري يمكن أن يمثلوا مصر في كل أنحاء العالم في برامج للفنون الشعبية..

المدنية وراءهم

ولكن المدنية، مع ذلك تطاردهم إلى الضواحي وإلى الريف، بقسوة وإبصار. فالسيرك لم يعد يقام إلا في الموائد والمناسبات في القاهرة. ثم يرحل إلى الريف بخيمته البالية ليظهر أحلام الناس التي لم تفسد أحلامها بعد السينما والأغاني المتميزة. وقد نزعت المدنية عن السيرك ثوبه الرسمي وحتى المسرح الشعبي الحكومي يطارده بنفوذه الرسمي في الريف ويأخذ عليه الطريق ولا يأبه له، ولا يعترف بأبطاله.. مع أن فنان السيرك هو الفنان الحقيقي للمسرح الشعبي.

فلسيرك مسرح أيضاً يقدم روايات، ورواية السيرك تعتمد غالباً على أربعة عناصر أساسية: الأب وهو أحق، وابنته جميلة وذات دلال، والخادم جبان ولكنه حاذق، والنصاب الجسور، فاسد الخلق.

يبدأ للنصاب بمحاولة خداع الأب من أجل الزواج من البنت ولكن الخادم يكشف خيله فيهدده النصاب بالويل والثبور ويرتعد الخادم، ولكنه يحتال بذكائه للسيطرة على الموقف وطرده النصاب.. وحينئذ تقع البنت في حب منقذها!



والدور الرئيسي طبعاً، هو دور الخادم، وهو بطل المسرح الشعبي بلا منازع.. جانصر البديهة، ويعرف جيداً حرفة التمثيل، وأصول إضحاك الجماهير.

ومنذ ثلاثة قرون التقط الكاتب الفرنسي العظيم موليير نماذج عدة من هذه المسرحيات الشعبية وأعاد صياغتها بحيث أصبحت من روائع المسرح العالمي الخالدة منها (البخيل، ومقلب سكان، وطبيب رغم أنه.. إلخ..)

وليس للمسرحية الشعبية نص مكتوب، المواقف فقط والحدوة هي التي تعد سلفاً، أما الحوار فيرتجله الممثلون كل حسب موهبته وحضور ذهنه، وإحكام صناعة التمثيل يقتضى من الممثل الشعبي انتباهاً حاداً لمدى تأثير الجمهور بالموقف بحيث يحلّل فيه أو يختصره. ويمدّى تأثيرهم بالمفارقة أو بالنكته حتى لا يعيد صياغتها بمختلف الأشكال والأساليب إلى أن يستهلك طلاوتها ويستنفد طاقتها على إضحاك الناس.

وهكذا لا تقدم المسرحية الواحدة بصياغة واحدة مرتين أبداً، ففي كل ليلة يحكم الجمهور مجرى الأحداث ويكيفها حسب هواه وحسب مدى استجابته.

أسرتان فقط في مصر تبقيان على فن السيرك: أسرة عاكف، وأسرة الطلو.

ويهدد الأُسرتين، غير المحنة التي تعانيها كل الفنون الشعبية من المزاومة غير العادلة للفنون الرسمية والفنون ذات رعوس الأموال الضخمة.. يهددهما أيضاً الضغط على روحهم المعنوية والتهمين من شأنهم.. الذي أدى بالفنانة «نعيمه عاكف، إلى أن تهجر السيرك إلى الأبد وتفضل على هذا الفن الخطل المعيد تمثيل مشاهد زائفة تتمايل ميوعة وتهافتاً.. في السينما.

(جريدة الجمهورية، ٣٠ يونيو ١٩٥٦)

موسيقا الفجر المصريين

تأليف: محمد عمران
تعقيب: أحمد طه

ما عُرِف عنه من انزعاج وتوحد وعدم اهتمام بما يحدث من أحداث سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية.

لكننا نرى - عند الدكتور عمران - بحثه الذى يتناول جماعة دائمة الترحال تتأثر بما حولها من أحداث بأكثر مما يتأثر به المستقرين الآمنون، مع هذا يقرر الدكتور أن أحكامه «نتاج لما أسفرت عنه الكتابات المتخصصة فى علم الفجريات»، وإن غايته من بحثه هى: «إلقاء الضوء على الإطار الثقافى الذى شكل حياة هذه الجماعة، وجعلها تبذل كل هذا الفن»، وعلى هذا فقد تطلعت - مثلى مثل أى قارئ - إلى معرفة ذلك «الإطار الثقافى» الذى شكل حياة هذه الجماعة، ولكن الباحث لم يتطرق إلى هذا الإطار، بل إننا نشعر أن الفجر كانوا يبدعون فنهم من خلال فراغ اجتماعى وثقافى. وكأنهم لا يعيشون فى مجتمع قديم. برع أبناؤه فى كافة المهن التى جعلها الباحث قصراً على للفجر فقط، حتى أنهم فى أوروبا نسبوا أنفسهم إلى مصر، كما فعل الأوروبيون تجاههم، وما ذلك إلا لامتهم المهن نفسها المعروفة عن المصريين فى تاريخهم القديم والحديث مثل الصناعات المعدنية، وتصنيع الحلى واستئناس الحيوان والتعايش معه وخاصة القردة والكلاب، (من غير الحيوانات الداجنة)، بالإضافة إلى صناعة

فى تصديره لكتابه القيم «موسيقا الفجر المصريين»، يفاجلنا المؤلف بعبارة تلخص منهجه البحثى داخل كتابه، وذلك بتقريره الحاسم بأن الفجر المصريين «هم الذين أشاعوا (بجانب الكثير من الفنون) نمطاً خاصاً من الإبداع الموسيقى المتميز، ضمن السُور والغناء القصصى والمدائح والقطائق والمواديل، وهم الذين روجوا الآلات والأدوات الموسيقية والأساليب الخاصة بهم فى كل أنحاء البلاد»، وهو تقرير غير دقيق، ذلك أن تقرير مثل هذه «الحقيقة» يلزمه أكثر من جمع نصوص القصص المغناة والسُور المروية، وهى فنون برع فيها المصريون قبل وبعد نزوح الفجر إلى مصر.

لقد ذكرنى هذا الكتاب بكتاب آخر نشر منذ أقل قليلاً من قرن زملئى، وهو كتاب «طه حسين»، «تجديد ذكرى أبى العلاء».

وهو البحث الذى قدمه «طه حسين» إلى الجامعة المصرية عام ١٩١٤ لنيل درجة الدكتوراه، قبل سفره إلى فرنسا، لنيل درجة الدكتوراه الفرنسية، فقد فوجئت عند قراءة طه حسين بأنه قد أفرد فصولاً عديدة من كتابه، لبحث الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى واكبت عصر «أبى العلاء» وقيل أن يتعرض لفكر وشعر الشاعر الحكيم، ورغم

أدوات الزراعة والري المختلفة، وصناعة الفخار والصبغ والآلات الموسيقية التي يجيد صنعها معظم فلاحي مصر كالنأى والريابة وغيرها.

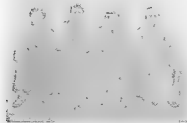
إن القول بامتياز جماعة ما في مهنة ما بعيداً عن درس العوامل المحيطة بها. والتي دفعته إلى امتحان هذه المهنة أو تلك، يبعدنا عن انجازات العلم بمختلف مجالاته ويقربنا من المقولات العنصرية، وبالتالي فمن غير المقبول، القول إن العرب البدو مهنتهم الإغارة والسلب والقتل، وإن اليهود لهم المهن المالية والربوية، وللنجر مهنة إشاعة البهجة بين الناس؛ لأن درس الجماعات أو الطوائف الهامشية لا يمكن أن يتم بغير دراسة المتن الذي به يتحدد الطريق الذي يسلكه الهامش وكيف يكون، والفجر كطائفة عاشت على هامش المجتمعات، واستطاعوا ابتداء قيم اجتماعية وثقافية داخل الطائفة أو الجماعة، ولكنهم من خلال العلاقة مع المتن الاجتماعي المحيط، لابد وأن يمتدوا المهن التي تضمن لهم قدراً من الوجود المادي والاجتماعي داخل هذا المتن المحيط، مثال ذلك أن المصريين عرف عنهم منذ القدم الحرص على تخليد موتاهم وتكريم الآلهة الصغيرة المحلية، وبعد ذلك المشايخ والأولياء، ولا تكاد قرية مصرية - مهما صغرت - تخلو من ضريح أو مقام، بل لا نبالغ إذا قلنا أن هذه الأضرحة كانت توجد في الكثير من الحارات والأزقة، وكان المصريون يقيمون الموالد والاحتفالات في ذكرى أصحاب الأضرحة والمقامات، وذلك قبل نزوح طائفة الفجر إلى مصر بأزمنة وأحقاب طويلة، ومن هنا نشأ وانتشر الإنشاد الديني، الذي حاول الفجر امتنانه في مصر ضمن ما امتنوه من مهن كالسحر والكيماء والطب الشعبي واللعب بالحيوانات ومعاها.

ولعل أكثر ما يحتاج إلى نقاش هو تقرير الباحث وتأكيده أنه لا توجد حالات متميزة من البراعة وإتقان الأداء على

هذه الآلات الموسيقية (الريابة، والدف، والمزمار، واليلامية، والرق، والدريكة، والصاجات وغيرها...) إلا وكان للموسيقين الفجر السابق في إظهارها وفي ترويجها، وفي التفوق فيها على أقرانهم الموسيقيين من غير الفجر...، وهو رأى ربما كان دافعه الحماس لامدته البحثية ولكنه يحتاج إلى دراسة وتحصيل، وإن كان من الممكن إيراد في إحدى المقالات الصحفية الخفيفة، ولكن أن يكون ضمن كتاب لباحث متخصص فمن الصعب هضمه وقبوله.

من مؤكيدات الباحث الأخرى والتي تحتاج أيضاً إلى نقاش وإثبات، قوله «بارتباط الشعر الروائي بالمغنيين الفجر!! وكذلك حديثه عن المزمار بالقول مع «هيمنة الفجر وتفردهم بالعزف على المزمار، بل إن الباحث في معرض حديثه عن السيرة الشعبية، وخاصة سيرة بني هلال، ألصقها إلى الأخرى بالشعراء الفجر، مع كونها سيرة إقليمية صنعتها شعوب عديدة في منطقة الشرق الأوسط المتكلمة بالعربية، فهو يقول عن شاعرها «لكن الشاعر - ولأنه راع بطبيعة وضعه كفجرى...، إلخ، إذن فهو يقرر أن شعراء السيرة هم أيضاً من الفجر، وكأن جماهير الفلاحين وأهالي الحارات والأحياء الشعبية لم يكن لهم أى دور في إبداع السيرة أو روايتها؛ وإنما كانوا مجرد مستمعين ومشاهدين للفن الفجري».

إن الكتاب في جملة مقدمة سريعة للنصوص المجموعة التي احتلت ثلاثة أرباع الكتاب، وربما كان إيراد هذه النصوص ونقلها إلى الورق، هو أهم ما يلفت النظر إلى هذا الكتاب ووصفنا له في هذه العجالة بالكتاب القيم، إنما نتوقع من باحث جاد كالدكتور عمران نقاشاً أكثر عمقاً للفرضيات التي طرحها، والنتائج التي انتهى إليها، وهو ما نأمل أن يحققه لأنه قادر على ذلك.



أصداء الملتقى القومي الثالث للفنون الشعبية فى الصحافة المصرية

على مدى أربعة أيام لمناقشة الكثير من القضايا التى تعلق بمصير تراث مصر والعرب الشعبى .

هذا الملتقى له حكاية تمنح سعادة يمازجها الشجن فهو الثالث فى نصف قرن، حيث سبقته محاولات منذ خمسين عاماً للحفاظ على الفن والأدب الشعبى وفتح الطريق أمام المأثورات الشعبية، ويبدو أن هذا التوجه قد شاركت فيه مصر بعض الدول للعربية عندما شارك العرب فى ملتقى «الناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى» فى القاهرة عام ١٩٧١ وشاركت فيه ١١ دولة عربية - كما أشار الباحث محمد حسن عبدالحافظ - وصدرت توصيات لم يتحقق منها الكثير.

وكان من الممكن أن يتوقف الأمر عند هذا الحد حتى عقد الملتقى الأول عام ١٩٩٥ باسم «الفنون الشعبية وثقافة المستقبل» ثم الملتقى الثانى عام ٢٠٠١ لرصد المأثورات الشعبية فى مائة عام والذى خرج من مرحلة التكريم التى ضمنت د. سهير القلماوى وعبد الحميد يونس وصفوت كمال وفوزى العنيتل وأحمد آدم وزكريا الحجاوى لتمتد إلى فكرة إنشاء أرشيف وطنى للمأثورات الشعبية.

وأما هذا الملتقى الثالث والأذى يناقش فكرة التنوع الثقافى فقد اجتمع له ٤٤ باحثاً مصرياً وعربياً من أجل مناقشة ذلك التنوع، وهو كما قال د. أحمد موسى مقرر الملتقى لا يزدهر

فى الملتقى الثالث للمأثورات الشعبية دعوة لإقامة مركز قومي عربي للتراث

كان يا ما كان فى سابق العصر والأوان وما يحلو الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام.. ولأن الحكاية مصرية فلا بد أن تبدأ بالبطل وتنتهى بالتبات والنبات وخلفه الصبيان والنبات، لياتى الخير وتجمع سبع حبات مصرية.. حبات القمح والعنص والغول واللوييا والحلبة والذرة والأرز ويلتئم شملها فى كيس صغير مع عملة فضية مظلما يجتمع رزق الأرض ويزرق المال.

والبنية تنزىن لها قلة بالشمع والورد والولد يقام له إبريق فى صينية من العملات الفضية المسابحة فى الماء.

فأله وجده يعلم.. قد يصبح الولد فى يوم من الأيام أبا الفوارس عنترة أو الظاهر بيبرس أو أبو زيد الهلالي سلامة وتصبح البنت صبية ولا ست الحسن والجمال أو السفيرة عزيزة بعبونها السود.. ويمكن أن يكون لها حظ فى زينة أحلى من زينة الثلى وأيام سعيدة تتغنى لها الريبة، وفى الآخر توتة توتة فرغت الحدوتة.

المشكلة أن الحدوتة كانت من الممكن فعلا أن تنتهى ويغلق دفتر أحوال المصريين لولا بعض الجهد ومنها هذا الملتقى القومى الثالث للمأثورات الشعبية الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى»

إلا في مناخ من الأمن والسلام وهو دلالة ثراء، فالمأثورات الشعبية تجمع لتحفظ هويتنا في عالم يتجه إلى ذوبان هذه الهويات.

أما صفوت كمال رئيس المؤتمر، فقد أشار إلى أهمية الحفاظ على القومية العربية في أصولها الحقيقية كما تظهر في المأثورات الشعبية التي تعبر التعبير المباشر عن وجدان الأمة العربية.

واتفق معه على خليفة صاحب كلمة الباحثين العرب الذي طالب بإقامة مركز عربي قومي للتراث الشعبي حيث إن المأثورات الشعبية، وكما قال د. عماد أبو غازي في كلمته نيابة عن الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، تمثل اتجاهًا أدبيًا وفكريًا وثقافيًا في تصاعد مستمر منذ أخلق فريدريك مايور دعوته للتفكير الثقافي في منتصف التسعينيات.

أغنية الشعب

تعتبر الأغاني من أهم أركان الفن الشعبي الذي يشهد بر مصر على تنوع أنغامه. فهناك شاعر الرماية، وهناك أغاني السامر السيلوي التي ناقشها إبراهيم عبد الحافظ بدخوله إلى مجتمع بدو سيناء الذي يعتبر من أهم المجتمعات البدوية بحكم موقعه الجغرافي وظروفه التاريخية وتعرضه لموجات متعددة من الجذب والشد خاصة وأن سيناء قد تعرضت في الأعوام الثلاثين الأخيرة لعدة مغفورات وهي بيئة خصبة لرصد أشكال الأغاني الشعبية كالمربوعة والموال والأغاني المصاحبة للحركة ومنها الرحية والمشرقية والخوجار والزرعة.

من أهم الأبحاث ما قدمته أميمة منير جادو حيث تعرضت للمأثورات الشعبية كما تمثلها الرواية العربية الواقعية وتابعت الكم الهائل من المأثورات الشعبية التي توجد في رواية «فيسفاء دمشقية» للكاتب غادة السمان، والتي كتبت عن فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات في الشام القديمة فجمعت كل المأثورات التي تتعلق بالزواج المبكر وتسمية المواليد وتفضيل الأولاد وأغاني وألعاب الأطفال وخيال الظل وصندوق الفرجة والحكايات.

الشعر الشعبي في الأندلس

يبقى في النهاية ارتباط الشعر والفن في البحث الذي قدمته فاطمة ملحط عن «الفصائد الشعبية الشعرية بالأندلس»

فالشعر الشعري الأندلسي هو نوع من القصائد أو الملاحم مجهولة المؤلف التي نشأت على الحدود الإسلامية المسيحية وهي مزيج بين عامية الأندلس والرومانيين وتسجل أحداثًا فردية أو جماعية في قالب قصصي يشي بالصور العربية وروح التسامح وملعبته الكفيف الزهرهوني، هي إحدى الملاحم النرجسية التي نظمت في المغرب في نفس فترة العصر الغرناطي الأخير وتفتح مجالاً للبحث عن وجود قصائد عربية موازية لأنشيد الحدود الإسبانية.

وعن الحارة المصرية حيث تناولت فاطمة حسن أعمال الفنان التشكيلي على دسوقي منذ بداياته الأولى موصحة ولاءه الشديد للحارة المصرية وجوها الأسطورية والحياة الشعبية المصرية والعادات والتقاليد والرموز الشعبية التي حرص عليها منذ معرضه الأول «أطفال البلياتشو» في بداية الستينيات.

فلسفة الجماعة .. أو المثل الشعبي

لون آخر من ألوان المأثورات هو المثل الشعبي. ونصوص الأمثال - كما وجدنا الباحث إبراهيم شعلان - جزء عضوي في بنية العلاقات الاجتماعية، ففي مجال الصداقات تقول «جدة من غير ناس ما تنداس» وفي التعاون «من قدم السبب يلقي الحد قدامه» ومن خدم الناس صارت الناس خدامه، وفي مجال المعاملات «قل في وشه ولا تغشه» و «الباب المقفول يرد القضا المستعجل» وإسعى يا عبد وأنا إسعى معاك، «إين نمث يا عبد مين ينفك»، وما يحمل همك إلا أخوك وابن عمك.. هكذا يلخص الشعب حكمة آلاف السنين المسنقة من التجربة الفردية التي تتحول بالترامك التاريخي إلى فلسفة جماعية.

وخلص المؤتمر إلى توصيات عدة من أهمها:

- الدعوة إلى ضرورة انعقاد الملتقى القومي للمأثورات الشعبية بصفة دورية (كل عامين) على أن تبادل الدول العربية استضافة فعاليات الملتقى.

- استثمار إمكانات المأثورات الشعبية العربية في صيغها المحلية في وضع خطة استراتيجية تنمية تضع في اعتبارها التنوع الثقافي والثراء الفني لمفردات هذه المأثورات.

- إنشاء أمانة دائمة للملتقى القومي للمأثورات الشعبية في مصر والعمل على إعداد قاعدة بيانات بأسفء الجبراء

والباحثين والمهتمين العرب بالمأثورات الشعبية وإصدارها في مطبوعات وتوزيعها على نطاق واسع في الوطن العربي .

– دعوة الدول العربية للحرص على توقيع اتفاقية لليونسكو لعام ٢٠٠٣ لتسجيل وصون وحماية التراث الثقافي غير المادي والاتفاقات الدولية الأخرى ذات الصلة والدعوة إلى تكوين هيئة من كبار خبراء المآثورات الشعبية والقانونيين العرب تكون مهمتها متابعة تنفيذ القرارات والاتفاقات الدولية في مجال حماية الملكية الفكرية.

– الدعى إلى إنشاء معاهد علمية ومراكز بحثية إقليمية تعنى بإعداد الكوادر المدربة على جمع وتوثيق وحفظ وأرشفة المآثورات الشعبية العربية وفق آلية ونظام موحد.

توجيه الاهتمام من الجهات المعنية في الدول العربية لتضمين الصناعات والحرف اليدوية الموروثة ضمن الأنشطة الفنية بالمدارس وإقامة المسابقات بين الطلاب لتشجيعهم على الإقبال وتخصيص الأسواق لعرض منتجاتها.

– حث الباحثين والمهتمين بجمع المآثورات الفنية ودراستها في الوطن العربي لتأسيس جمعيات أهلية وطنية في كل بلد عربي تمهيداً لتأسيس رابطة الجمعيات العربية للمآثورات الشعبية والتنسيق بين هذه الجمعيات.

د. هالة أحمد زكي – الأهرام الثلاثاء ٥ ديسمبر ٢٠٠٦

المآثورات الشعبية

السيبل للحفاظ على هويتنا الثقافية

افتتح عماد الدين أبو غازي نائباً عن كل من فاروق حسنى، وزير الثقافة رئيس المجلس الأعلى للثقافة، وجابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، فعاليات الدورة الثالثة للملتقى القومى للمآثورات الشعبية، تحت عنوان «المآثورات الشعبية والتنوع الثقافى»، وذلك فى تمام الحادية عشرة والنصف يوم الاثنين الموافق ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٦، بدار الأوبرا المصرية، استمر أربعة أيام، وبدأت الجلسة الافتتاحية بكلمة أحمد على مرسى مقرر الملتقى.

حيث أكد على أن التنوع الثقافى لا يزدهر إلا فى جو من الأمن والىسلام والديمقراطية ومن السحيل أن يكون هناك تنوع ثقافى إذا كان هناك رأى واحد واتجاه واحد، فالتنوع دالة حياة ولا يمكن للتنمية أن تتحقق ما لم نضع فى

الاعتبار التنوع الثقافى، ومما لا شك فيه أن هذه المآثورات تتجدد من خلال استيعابها لعناصر ثقافية متعددة، ومن خلال تواصلها واتصالها مع الحياة والناس، ولأسف أهملت الآن المآثورات الشعبية العربية ولم نرصد قواعد لجمعها، لذلك فإنه يجب إعداد قوائم البيانات العلمية الخاصة للمآثورات الشعبية حفاظاً على هويتنا الثقافية وإدراكنا لأهميتها، فالمآثورات الشعبية ليست شيئاً يسخر منه، وقد أن الألوان لحفظ هذه المآثورات أسوة بما يقوم عليه اليونسكو الآن..

يقول صفوت كمال – رئيس الملتقى –: المآثورات الشعبية هى التعبير المباشر عن فكر الأمة العربية، كما أن التواصل الثقافى العربى هو الحفاظ برؤية علمية على هذه المآثورات بما تحمى من أشكال فنية والحفاظ على التقاليد والعادات والمعتقدات، والتواصل الثقافى الذى يسعى إلى تأكيد الهوية دون إخلال، ولكن كل السعادة بأن نلتقى فى وقت نعرض فيه لممس مآثوراتنا الثقافية، فالإبداع الشعبى هو تعبير فكر ووجدان الأمة فى حيوية وجودها الإيجابى فى مجالات التنوع الثقافى العالمى.

ثم تحدث على عبد الله خليفة عن الباحثين العرب وقام بالشكر للقاءمين على الملتقى وعقد مؤتمر المآثورات الثالث بالقاهرة فقد ظلت مصر وافية لذلك من جيل إلى جيل ليس على الساحة المحلية فقط بل على مستوى الأمة العربية كلها، وتركت بصمة مصرية واضحة، فقد تكاتف الباحثون العرب لجمع المآثورات العربية واعتبارها ساحة واحدة وإن يتأنى لنا ذلك إلا من خلال عمل مؤسسى أهلى منظم، ودعا لعمل مؤسسى ثقافى ضخم.

ثم كان دور عماد الدين أبو غازى الذى رحب باسم وزير الثقافة، وقال نيابة عن جابر عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة: المؤتمر يأتى تأكيداً على حرص المجلس الأعلى للثقافة للحفاظ على دورية انعقاد المؤتمر حتى يتيح فرصة للباحثين للمناقشة فى قضايا الموروث الشعبى، وعنوان المؤتمر ملائم جداً للفترة التى نمر بها، وهو يأتى تأكيداً لاتجاه متصاعد منذ منتصف العقد الأخير للقرن العشرين حيث دعا فريدريك مايور، الأمين العام السابق لليونسكو إلى الحفاظ على التنوع الثقافى، وأصدر اليونسكو تقرير التنوع البشرى الخلاق الذى صدر عام ١٩٩٥ وترجم إلى العربية فى إطار المشروع القومى للترجمة.

الثقافي، وهو عنوانٌ. كما قال د. عماد أبو غازي المشرف على اللجان الثقافية في الكلمة التي ألقاها باسم المجلس الأعلى للثقافة - يتوافق مع اتجاه اجترام التنوع الثقافي على المستوى العالمي الذي تصاعد منذ منتصف العقد الأخير من القرن الماضي، ففى ظل العولمة يتحتم على المهتمين بالثقافة العالمية الحفاظ على التنوع الثقافي، فبات هدفاً وشعاراً، والمأثورات الشعبية مجالاً أساسياً للحفاظ على هذا التنوع بما يحمله من تراث تراكى.

وكانت العولمة ومكانة المأثورات الشعبية فى ظلها من أهم الموضوعات التي شغلت حيزاً من النقاش فى المؤتمر، وكانت من بين الأوراق فى هذا المجال «اختصار المأثورات الشعبية فى ظل العولمة، التي تقدمت بها فريال فيلالى وفيها تحدثت عن معاناة الشعوب المستضغطة عموماً والأمة العربية الإسلامية بشكل خاص، وما زالت تعاني من محاولات الانسلاخ التي ارتكبتها فى حقها فى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين الدول المتقدمة، أو بالأحرى الدول الإمبريالية، ولقد ازدادت عنفاً وضراوة فى القرن الحالى، لكن فى قالب آخر ونوع حديث من الاستعمال، أشد بأساً وشراسة، ثوبه الجديد العولمة وشعاره «القرية الكبيرة»، التي تذوب تحت ظلها ثوابت الشخصية القومية.

وكانت المهن التراثية المندثرة هى آخر شغل المشاركين فى الملتقى، وفى ورقة بحثية قدمها الباحث إبراهيم حلمى حول الفخار واقتصاد الثقافة الشعبية فى منطقة مصر القديمة وضع يده على أهم العراقيل التي تقف أمام الحرفة، ومنها عدم وجود معرض لكل مصنع، والاعتماد على وصول المشترى لمكان الإنتاج، وندرت عدد العمال المهرة فى الحرفة، والارتفاع المفاجئ فى أسعار الخامات، ومطاردة شرطة المرافق لأصحاب الفواخير ذات نظام الحرق العادى بالخشب، بالإضافة إلى غياب الوعي عند بعض الأجهزة الحكومية بضرورة موازنة الحرفة.

أما الفخار الشعبي فى جنوب مصر فقد تناولته الباحثة إيمان مهران، مشيرة إلى أن المنتج الفخارى يتعرض للانحسار بصفة عامة بفعل انتشار الأواني الزجاجية والبلاستيكية والمعدنية كبديل عن أدوات المنزل الفخارية التقليدية وظهور النفايات ودخول المياه الصالحة للشرب إلى القرى والدجوع وعزوف أبناء الحرفيين عن تعلم حرفة الآباء.

وتوالى بعد ذلك الجلسات التي كانت أكثر من عشر جلسات نافذة الملتقى خلالها عددا من المحاور؛ منها الاتجاهات العالمية والمحلية لحماية التراث الثقافي، والمأثورات الشعبية وحوار الثقافات، ودور المأثورات الشعبية فى التنشئة الاجتماعية للطفل والتنمية الأسرية، كما تعكسها الرواية العربية، واستلهاهم الحياة الشعبية والحارة المصرية فى أعمال الفنان على دسوقي، وذلك من خلال شريط فيديو.

نادية فوزى - جريدة القاهرة ٥ ديسمبر ٢٠٠٦،

الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية يطالب: بتأسيس مركز عربى للتراث الشعبى

تأسس مركز عربى للتراث الشعبى دعوة توقف عندها المشاركون فى الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة بعنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى» فهي خطوة قد يحقق فيها للتراث العربى ما فشل فيه الأنظمة السياسية من وحدة حقيقية، وإنقاذ هذا التراث من برائن الضياع الذى يعنى طمس جانب مهم من الهوية، فى ظل عدم وعى من جانبنا ومحاولات نهب من إسرائيل التي سرقت الأرض وتريد الآن سرقة الحضارة والتاريخ، فهي لم تتورع عن انتحال الأهرامات وجمع الحكايات الشعبية من يهود اليمن بوصفها تراثاً يهودياً، ونشرت الموشحات العراقية والمغربية بوصفها إبداعاً إسرائيلياً.

فهذا الموروث الثقافى الذى نسميه التراث هو صمام الأمان كى نتفاعل مع الآخر دون الذوبان فيه.

جاءت الدعوة لتأسيس ذلك المركز على لسان الباحث الخليجي على عبد الله خليفة مؤكداً أن المسحوة العربية للاهتمام بالموروث الشعبى كعنصر فى الثقافة العربية انطلقت ميكراً من مصر على يد الدكتور عبد الحميد يونس، وظلت مصر وفيه لتلك الصرخة من جيل إلى آخر، بل وكانت هناك بصمة مصرية فى كل الجهود العربية لجمع وتدوين المأثورات الشعبية، فكانت جهود منجم للجوهري فى المملكة العربية السعودية، وصفوت كمال فى الكويت وزكريا الجبلاوى وعبد الحميد حواس فى قطر ود. أحمد زمسى، وهى الجهود التي أسهمت لمأثورات فى أعمال مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى. جاء الملتقى بعنوان «المأثورات الشعبية والتنوع

الثقافي، ومخاطر العولمة، ومناهج جمع وتحليل وتوثيق التراث الشعبي، وطرق صون هذا التراث المادي وغير المادي، أي الحرفي والفني، حفظاً للكيانات الاجتماعية والهوية القومية التي يجسدها هذا التراث، في ظل المتغيرات العالمية وثورة الاتصالات.

وليس هناك خلاف في أن الظروف التي يواجهها التراث الشعبي بكل أنواعه وألوانه، في مختلف الأقطار العربية، ظروف «صعبة» جداً؛ لأنها تهدد فنونها وحرفها، ليس بالتدهور فقط، وإنما بالتلاشي والاندثار.

وإذا كانت هذه الصعوبة تتفاوت من فن إلى فن ومن حرفة إلى حرفة، ومن بيئة جغرافية إلى أخرى، فإنها تشترك معاً في هذا الخطر الذي يهددها، سواء على مستوى الإنتاج، أو على مستوى التسويق والانتشار.

وهذه مسؤولية الدولة في المرحل الأول في كل الأقطار العربية، ومسؤولية مؤسسات المجتمع المدني، ومسؤولية المثقفين من أهل الاختصاص والتحقيق الذين يعرفون جيداً اللطل والمعالجة، ويدركون أنه لا تقدم بدون تنوع، ولا تنمية اجتماعية أو اقتصادية بدون تنمية ثقافية شاملة.

ويكفي أن نذكر في هذا المجال على سبيل المثال صناعة الفخار، وما يتعرض له من انحسار لأسباب مختلفة رغم الإمكانيات الفنية والجمالية التي تنطوي عليها.

من أسباب هذا الانحسار ثبات وجمود إنتاج هذه الصناعة العريقة التي ترجع إلى تاريخ الفتح الإسلامي لمصر، وتأسيس حى الفسطاط كحى للفخارين، ولو أن هناك من المؤرخين من يرجع بهذه الصناعة إلى مصر القديمة.

ونتيجة لهذا الثبات والجمود لم يتح لهذه الصناعة أن تستفيد من التكنولوجيا الحديثة. وزاد من تفاقم هذا الوضع ارتفاع الضرائب المفروضة على ورشها البدائية مع قلة العائد المادي الذي أدى بالعاملين فيها إلى هجرتها بحثاً عن مصدر آخر للرزق، يوفر لهم بدخله الأكبر حياة ملائمة لا تحققها لهم هذه الصناعة، وتؤكد أبحاث الملتقى أن للمرأة دورها المبدع في عدد من الصناعات الشعبية، مثل صناعة التلي في جزيرة شندويل وأخميم. على أن أهم ما أكدته الملتقى في جلساته ومائتته المستديرة أن الثقافة الشعبية المتوارثة تشكل، كما يشكل الإبداع المعاصر، الرابط بين الماضي والحاضر، بين

ولأن الحرف التراثية ليست وحدها التي تجابه خطر الاندثار، بل إن عناصر أخرى من المأثورات الشعبية قد ينتظرها المصير ذاته، قدم الفنان محمد شبانة تصويره حول راهن الموسيقى الشعبية المصرية، متخذاً من الطنبورة البورسعيدية نموذجاً، حيث نجحت جمعية المصطبة في منطقة القناة وفرقة الطنبورة في إحياء التراث الثنائي البورسعيدى داخل وخارج مصر، وقامت بإنتاج ألبومات غنائية ضمنيتها أعمال تراثية وتجارب جديدة لأعضائها.

ولقد أثبتت التجربة أن الحرف التراثية يمكن إحيائها من خلال التنمية، فقد أثبتت نجاحها في المشروعات الصغيرة، كما حدث في جزيرة شندويل في محافظة سوهاج، فقد انتشرت صناعة التلي بين أهالي أسبوط في القرن التاسع عشر، وكان إنتاج التلي يستخدم محلياً ليزين ملابس القرويات على اختلافهن، وكذلك ملابس الأرستقراطية والأجانب المارين بأسبوط، وفي بداية القرن العشرين كان التلي منتشرًا بين الأرستقراطية كقسنتين للسهرة، في نفس الوقت احتفظت المورثيات التقليدية المتوارثة وهي رسومات من البيئة والحياة الشعبية، ثم دخل التلي في حالة اندثار حينما بعثت الطبقة الغنية أو الأرستقراطية عن شرائه، إلى أن نجح الفنان التشكيلي سمح زغول عام ١٩٩٠ في إحيائه وجاءت بعده إحدى الباحثات التي عثرت على سيدة عجوز تدعى «أم عليّة» وهي في السبعين من عمرها، قامت تلك السيدة بتدريب عشر فتيات من خريجات المعاهد الفنية، فعاد التلي إلى الحياة، وأصبحت هذه الجزيرة تحمل لواء هذا الفن من إبداع المرأة وجعلت منه مشروعاً تنموياً كما نثر شعبى أصيل.

«سهير عبد الحميد - مجلة أخبار الدنيا - ١٧ ديسمبر ٢٠٠٦»

المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي

امتألاً المسرح الصغير بدار الأوبرا عن آخره بجمهور غفير من عشاق الفنون الشعبية والمهتمين بها في الملتقى القروى الثالث الذي عقدته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، عن المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي.

استغرقت فعاليات الملتقى أربعة أيام من ٢٧ إلى ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٦، واشترك فيه ما يقرب من أربعين باحثاً وباحثة من مصر وبعض الأقطار العربية، ناقشوا في جلساتهم عدداً من القضايا التي تشغل حياتنا الثقافية والعامّة، مثل التواصل

نلتقى أيضاً بهذه القيم وبصورة أوضح دلالة في الأعمال الأدبية والفنية للمبدعين والمبدعات.

وفي الملتقى قدمت أميمة منير جادو دراسة أدبية عن رواية الكاتبة السورية غادة السمان «فسيفساء دمشقية»، عرضت فيها لكثير من المفاهيم المشرقية عن المرأة التي تكشفها الكاتبة في روايتها، مثل إعلاء قيمة الذكر بالمقارنة بالأنثى، واعتبار الأنثى مجرد «وطن ولود»، وليست عقلاً وشخصية مكتملة .. وهي مفاهيم بالية تقوم على التمييز المشين ضد المرأة، والخط من شأنها، وتهميش حضورها، وهو ما لم يعد مقبولاً في زماننا، ويقابله بالطبع في هذه الموروثات نفسها مفاهيم ومعتقدات وآمال ومثل عليا محبرة عن ظواهر اجتماعية، تعكس الجانب الرضاء الأكثر إشراقاً في هذا التراث، الذي يتعين أن نراجع، ونعرف به، ونفيد منه، ونطوره تطوراً للحياة والإبداع.

نبيل فرج - مجلة حواء - ١٣ يناير ٢٠٠٧

المخزون الثقافي. المعاني والتصورات والحياة المعاصرة، في غير انفصال عن الفكر الإنساني، أو ابتعاد عن التنافس العالمي.

ذلك أن العزلة خروج من التاريخ، ولا نقضى إلا إلى الذبول والموت.

ويمثل هذا الرباط بين الماضي والحاضر، وبين الفرد والآخر، بما يتضمنه هذا الرباط من قيم حية قابلة للتأثر والتأثير، والتوازن بين الحضارة الحديثة والخبرات التقليدية الأصلية للمجتمعات التي لا تتوقف عن التطور والحراك البشرى.

ويقدم التشابه في فن النسيج بين الشعوب المتباعدة، المصرية والعربية والأجنبية، دليلاً على الوحدة الإنسانية التي لا تعارض فيها الرموز المحلية أو الإقليمية مع الطابع العام للنسيج في العالم.

وكما نلتقى في الدراسات الميدانية للتراث الشعبي المجهول المؤلف بالقيم التي تتراوح بين التقدم والتخلف، فإننا



من أغاني الحجيج

ساحل طهطا - سوهاج

جمع وتدوين
أحمد الليثي

يَا قَاعِدِينَ كَسَالَى مَا تَصَلُّوا	عَلَى الزَّيْنِ يَا قَاعِدِينَ كَسَالَى
يَا قَاعِدِينَ كَسَالَى مَا أَحْمَدُ الْمُ.....	صَطْفَى بَعَثَلَى الرِّسَالَةِ
يَا قَاعِدِينَ سَوِيًّا مَا تَصَلُّوا	عَلَى الزَّيْنِ يَا قَاعِدِينَ سَوِيًّا
يَا قَاعِدِينَ سَوِيًّا مَا أَحْمَدُ الْمُ.....	صَطْفَى بَعَثَلَى الْهَدْيَةِ

لِحَدِّ الْمَخَاضَةِ وَوَعَتْنِي	أَهْ بَيْتِي لِحَدِّ الْمَخَاضَةِ
لِحَدِّ الْمَخَاضَةِ عَادِي يَا	يَا بَيْتِي لِقِسْطِي رِفَاقَتَا
ثَلَاثَةٍ عَمِدُوا فِي طَرِيقِ	النَّبِيِّ ثَلَاثَةٍ عَمِدُوا
ثَلَاثَةٍ يَمْدُوا مِتَشَوِّقِينَ ع	عَ النَّبِيِّ وَرَأَيْحِينَ يَحْجُوا
ثَلَاثَةٍ يَسِيرُوا فِي طَرِيقِ	النَّبِيِّ ثَلَاثَةٍ يَسِيرُوا
ثَلَاثَةٍ يَسِيرُوا مِتَشَوِّقِينَ ع	عَ النَّبِيِّ وَرَأَيْحِينَ يَزُودُوا

السَّفَرُ يَا بُوَ ارْبَعِ مَراوَحِ
السَّفَرُ عَلَى جَدِّهِ رَايَحِ
الْمَرْكَزُ يَا بُو بَدَلْهُ حَمُّهُ
عَ الْوَرَقِ يَا بُو بَدَلْهُ حَمُّهُ
الْمَرْكَزُ يَا بُو بَدَلْهُ زَيْتِي
عَ الْوَرَقِ يَا بُو بَدَلْهُ زَيْتِي

يَا بُو ارْبَعِ مَراوَحِ يَا بَابُورِ
عَلَى جَدِّهِ رَايَحِ يَا بَابُورِ
يَا بُو بَدَلْهُ حَمُّهُ (١) يَا مَأْمُورِ
يَا بُو بَدَلْهُ حَمُّهُ اخْتِمَلْنَا
يَا بُو بَدَلْهُ زَيْتِي (٢) يَا مَأْمُورِ
يَا بُو بَدَلْهُ زَيْتِي اخْتِمَلْنَا

خَرَّهَ مَا كَنَّهُ صَعِيدِي
الطَّيَّابُ قَلَعَ بِالرَّقِيقِ (٣)
خَرَّهَ مَا كَنَّهُ بِحَيْرِي
الطَّيَّابُ قَلَعَ بِاللَّبِينِي (٤)

مَا كَنَّهُ صَعِيدِي رَيْسَ الْبَا
مَا كَنَّهُ صَعِيدِي وَأَتَطَلَّقَ لَهُ
مَا كَنَّهُ بِحَيْرِي مَارَيْسُ الْبَا
مَا كَنَّهُ بِحَيْرِي وَأَتَطَلَّقَ لَهُ

الْكَبِيرُ يَا رَايَحِ بَلَدْنَا
الْكَبِيرُ يَبْيِضُ عَتَبْنَا
الْكَبِيرُ يَا رَايَحِ يَا رَايَحِ
الْكَبِيرُ يَتَكِي (٥) الدَّبَايِجِ
عَ النَّبِيِّ وَلَا مَيْالَ فِي يَدِي
عَ النَّبِيِّ تَعَطَّفُ يَا رَبِّي
عَ النَّبِيِّ وَلَا مَيْالَ فِي إِيْدِي
النَّبِيِّ تَعَطَّفُ يَا سَيِّدِي
وَعَالِي مَوْجَهُ لَشَرْقَهُ

يَا رَايَحِ بَلَدْنَا قُولا لَوْلَدِي
يَا رَايَحِ بَلَدْنَا قُولا لَوْلَدِي
يَا رَايَحِ يَا رَايَحِ قُولا لَوْلَدِي
يَا رَايَحِ يَا رَايَحِ قُولا لَوْلَدِي
وَلَا مَيْالَ فِي يَدِي مِتَشَوِّقِينَ عَ
وَلَا مَيْالَ فِي يَدِي مِتَشَوِّقِينَ عَ
وَلَا مَيْالَ فِي إِيْدِي مِتَشَوِّقِينَ عَ
وَلَا مَيْالَ فِي إِيْدِي نَفْسِي أَرْوَرِ
مَوْجَهُ لَشَرْقَهُ بَابُ مُحَمَّدُ

كِبُّ وَالْأَعْتَابِ قَبْضِيهِ
وَعَالِي مَوْجِهِ لِقَبْلِي
كِبُّ وَالْأَعْتَابِ تَضْوِي
الْحَاجِجِ يَسْتَفُّ تِيَابَهُ
نَاوِي وَعَامِلِ حِسَابَهُ
الْحَاجِجِ يَعْدِفُ فُلُوسَهُ
نَاوِي مَسْحَدِشْ يَحُوشُهُ
حَرَمَ النَّبِيِّ خُدَّ أَبْيَضُ وَشَيْلُهُ
يَا حَاجِجِ يَا مَطْيَ غَسِيلُهُ
يَا حَاجِجِ خُدَّ أَبْيَضُ وَلَفُهُ
النَّبِيِّ يَا مَحَلِّي دَا لِبَسُّهُ

مِوْجُهُ لَشَرْقَهُ عَ الْكَوَا
مِوْجُهُ لِقَبْلِي بَابُ مُحَمَّدَ
مِوْجُهُ لِقَبْلِي عَ الْكَوَا
يَسْتَفُّ (٦) تِيَابَهُ قَامَ مِنَ النَّوْمِ
يَسْتَفُّ تِيَابَهُ عَ السَّفَرِ نَاوِي
وَعَامِلِ حِسَابَهُ قَامَ مِنَ النَّوْمِ
يَعْدِفُ فُلُوسَهُ عَ السَّفَرِ نَاوِي
خُدَّ أَبْيَضُ (٧) وَشَيْلُهُ عِنْدَ
خُدَّ أَبْيَضُ وَشَيْلُهُ وَإِنْ نَوَيْتَ يَا
خُدَّ أَبْيَضُ وَلَفُهُ وَإِنْ نَوَيْتَ يَا
خُدَّ أَبْيَضُ وَلَفُهُ عِنْدَ حَرَمِ

يَا حَاجِجِ خُدَّ الْكِشْكُ كُلُّهُ
النَّبِيِّ وَتَعْطَشُ تَبْلُهُ
وَسَطُ الْجِبَالِ صَغِيرُ شَرَارِهِ
فِي الْجِبَالِ تَبْكِي الْحِجَارَهُ
وَسَطُ الْجِبَالِ صَغِيرُ يَلَالِي (٩)
فِي الْجِبَالِ تَبْكِي الْجِبَالِ
عَ النَّبِيِّ قَلِيلُهُ فِي طَاقِهِ
فِي النَّبِيِّ وَسِيرُوا رَفَاقًا

خُدَّ الْكِشْكُ كُلُّهُ وَإِنْ نَوَيْتَ يَا
خُدَّ الْكِشْكُ كُلُّهُ عِنْدَ حَرَمِ
صَغِيرُ شَرَارِهِ (٨) مَا قَعْدَتُهُ
صَغِيرُ شَرَارِهِ مَا زَعَقَتُهُ
صَغِيرُ يَلَالِي مَا قَعْدَتُهُ
صَغِيرُ يَلَالِي مَا صَرَخَتُهُ
قَلِيلُهُ (١٠) فِي طَاقِهِ (١١) مَا تَصَلَّوْا
قَلِيلُهُ فِي طَاقِهِ مَدَحُوا

قَلِيلُهُ تَبَسَّرَدَ فِي طَرِيقِ النَّبِيِّ قَلِيلُهُ تَبَسَّرَدَ فِي طَرِيقِ النَّبِيِّ
قَلِيلُهُ تَبَسَّرَدَ مَبْدَحُوا قَلِيلُهُ تَبَسَّرَدَ مَبْدَحُوا
فِي النَّبِيِّ يَا زِيرَاينَ مُحَمَّد

مَا زَيْكَ مَسْدَايْنِ يَا مَدِينَةَ النَّبِيِّ مَسَا زَيْكَ مَسْدَايْنِ
مَا زَيْكَ مَسْدَايْنِ عِنْدَ حَرَمِ النَّبِيِّ فَيَسْكِي الْفَرْحَ دَائِمِ
مَا زَيْكَ مَدِينَةَ يَا مَدِينَةَ النَّبِيِّ مَسَا زَيْكَ مَدِينَةَ
مَا زَيْكَ مَدِينَةَ عِنْدَ حَرَمِ النَّبِيِّ فَيَسْكِي الْفَرْحَ دِيمَهُ (١٢)

الهوامش:

• الراوية: الحاجة عائشة عبد الرؤوف كندر.

المكان: ساحل طهطا - سراج.

السن: ٦٥ سنة.

(١) بدله حَمَّه: البذلة للعمراء المبررى من أيام الاحتلال والملك.

(٢) بدله زَيْتِي: من أيام الثورة ١٩٥٢.

(٣) الرقيق: القمصان الشاش الخفيف المقور (الأسواني - أو اللوزي).

(٤) اللبني: السروال الطويل أبو دكة الصعيدي.

(٥) يَسْكِي: أي يسند الدجاج دليل على كثرة الدجاج المناسبة للمطيمة.

(٦) يَسْتَقِف: أي يرضب وينظم هدمومه في حقبة السفر يرتبها.

(٧) الأبيض: للكلن لو حدثت وفاة بالحق وليس أيضاً وهو المعتاد.

(٨) شِوَارَه: صغير جداً عن المولد أو الجمال البعير الصغير.

(٩) يَلَالِي: بصرخ.

(١٠) قَلِيلَةُ: قلة ماء.

(١١) طَاقَةُ: فتحة مغبية أو فتحة هاربة.

(١٢) دِيمَهُ: دائماً.

الملتقى القومي الثالث للفنون الشعبية المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي



فرقة النيل للآلات الشعبية في حفل الختام



الفنان محسن شعلان وعماد أبو عاري وأحمد مرسى في افتتاح المعرض



أحمد مرسى والفنان على دسوقي في معرض الفنون الشعبية ،
متحف محمود مختار



صقوت كمال (رئيس لجنة الفنون الشعبية) في إحدى جلسات الملتقى



أحلام إيوزيد وفريال فيلال وقاطمة طحطح ويوسف جوسيه
وحنّا نعيم حنا في إحدى جلسات الملتقى



جانب من الموائد المستديرة



الباحثة المغربية فاطمة طحطح



الباحث التونسي عبد الرحمن أيوب



إبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد وسميح شعلان ضمن جمهور الجلسات



عروسة، فخار



جانب من الموائد المستديرة



أسعد نديم جهد كبير في المنتدى القومي الثالث



آسيا بيجاوي تتحدث مع الباحثة الجزائرية فريال فيلال في المعرض



لوحة للفنان محمد قطب



نحت، غنم



وحة للفنان عصمت دواستاشي

بين الطبيرة والسمسية



أحمد محمد سيد ، عازف سمسية



سمسية بخمسة أوتار وبدون مفاتيح



جمال فرج ، عازف سمسية



النأي بن حجين من السمسية



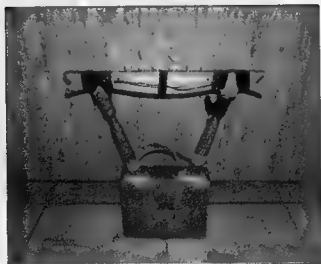
سمسية بالمفاتيح بأربعة عشر وتراً



طنبورة حوى القماش بدون مماتيح سنة أوتار



حجم كبير من السمسمية يحاكي الكنترياص



سمسمية من الواحات



محمد الشاوي، عازف سمسمية



محمد السعيد شهيب ، عازف سمسمية



سمسمية بعشرة أوتار

الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في واحة سيوة



وصول أعضاء الطريقة الشاذلية المندنية إلى مقر الطريقة السنوسية



مسجد أدرار، واحة سيوة، مقر الطريقة السنوسية



أعضاء الطريقة السنوسية في استقبال الضيوف



تلاوة القرآن الكريم وأكل العاشورة في جامع سيدي سليمان



أعضاء الطريقة العروسية أمام صريح الشيخ عبدالله في قرية أغورمي



حلاوة المولد في القاهرة



جامع سيدى سليمان، واحة سيوة



السيدة فاطمة تقود الضياء بين النساء باللغة العربية والسيوية، قرية أغورمى



نقوش الحنة على أيدي أطفال قرية أغورمى



احتفال الشباب في الصباح بأكل العاشورة



احتفال الرجال بأكل العاشورة في الصباح

الموسيقى وملكة الموسيقى



لوحة جنازية تحوي هارب مقوس (شكل الزاوية)، الأسرة ٢٥



مغني مع عازف هارب (جاروفى الشكل)، دولة قديمة



عارفه عود وعارفه هارب، دولة حديثة



العارف الضرب من مقبرة نحت، دولة حديثة



آلات وترية عده : هارب مقوس، كنارة، هارب زاوى

حكاية حب الرمان

جمع وتدوين
مدحت صفوت محفوظ

حجاكم الله

خير ما شاء الله

كان يا ما كان، ما يحلى الكلام غير في
ذكر النبي، عليه الصلاة والسلام.

كان فيه واجد وواحدة، والواحد والواحدة
ما بيخلفوش، فقالوا يا رب يا رياه يا سامع
الدعوة والدعواه، تدينا^(١) بت، والبت نسميها
حب الرمان. طبعا عظامهم البت، والبت
سموها حب الرمان. والبت دى جميلة
جميلة، جلّ الله ما خلق فيها^(٢)، فلما طلعت
جميلة أبوها طبعا فرح بيها، وخذها ووداها
عند السايغ بتاع الذهب.

فقال له يا سايغ،

قال له نعم يا باشا،

قال له خد ارسم لى التوب ده ذهب،
وعايز بروكة، الناحية فضة وناحية ذهب.

قال له ماشى.

طبعا البت حلوة، وأمورة، وتلبس،
وجاب لها عبد بحصان. فسح ستك يفسحها،
روح ستك يروحها، يعنى مخاديها^(٣).

جات^(٤) فى يوم من الأيام، أمها ابتدت
تغير منها، يا سبحان الله، فيه أم تغير من
بنها؟! هى الدنيا كده. فتيجى فى الليل
وسهراية الليل، والقمر طالع، تقف قدامه
بعد ما تسبح وتزوق وتقول، يا قمره يا
قميرة^(٥).

تقول لها نعم يا ختى.

تقول لها جلوة أنا ولا حب الرمان بتى؟

تقولها طبعا حلوة حب الرمان، تفرق

عك حسن وجمال.

طبعا هى تتغاظ، ازاي القمره ترد عليها
وتقول كده؟ حلوة حب الرمان، تفرق عك

حسن وجمال، فتروح طبعاً تضرب فى البيت،
وتعذب فى البيت، وتخلى البيت توسخ،
وتقلعها الحاجات بتاعتها، وتيجى فى الليل
تانى، وتقول يا قمره يا قمره،

تقول لها نعم يا ختى

تقول لها حلوة أنا ولا حب الرمان بتى؟

تقول لها حلوة حب الرمان، تفرق عنك
حسن وجمال.

تتغاضب هى، وتقول حتى القمره لما
أسألها، تقولى حلوة حب الرمان، تفرق عنك
حسن وجمال، طيب.

جات ندهت^(٦) العبد، فبتقوله يا عبد.

قال لها نعم يا ستى.

قالت له خد.

قالها إيه المطلوب منى؟

قالت له تاخد سنك حب الرمان، وتمشى
بيها بالحصان، تمشى بيها تمشى بيها فى
الجبال، لما توصل بعيد خالص، وتوغل،
وتدبحها، وتجيى لى منها فنجان دم أشريه.

يا حول الله يا رب. دى بتها! العبد

احتار. طب أعمل إيه؟ طب أسوى إيه؟ إن

ما تبعتهاش^(٧) طبعاً هيتقطع عيش العبد. جه

ركب وركب وراه حب الرمان، ومشى فى

الجبلى، فضل ماشى ماشى ماشى فى الجبل.

قال طب يا ربى لما حب الرمان تدبح، أما

أما الوحشة وش الغراب، يعملو فيها إيه؟! أنا

أنا من رابع المستحيل أركب الذنب ده.

طبعاً إيه اللى يحصل؟ فضلو ماشيين

ماشيين ماشيين، والدنيا تجيب وتودى فيهم،

لما لقيو نخلة، والنخلة فوقها غراب، لما

فوقها غراب، راح إيه؟ مسك العبد

البندقية، ورفع وشه لفوق، وراح طخ

الغراب (تصدر الراوية صوت خروج الطلقة)

راح الغراب مطخوخ^(٨)، راح الغراب نازل

فى الأرض مكبش، راح العبد مطلع

المطوة^(٩) من جيبه، وراح دايع الغراب.

طبعاً هى مدى لة^(١٠) قزازة^(١١) يتلقى فيها

شوية الدم، راح متلقى شوية الدم من

الغراب، وراح قافلها، وقال لها يا حب

الرمان أنا لو بإيدى كنت سويت معاكى

الهوايل، لكن يا ستى ما أقدرش أعمل أى

حاجة، روحى امشى فى بلاد الله وعبد

الله، رينا هيكركم باللى يصينك ويحفظك.

فضلت ماشية، ماشية، ماشية، لما

رست^(١٢) على إيه؟ على بيت. البيت ده ف

نجع، والنجع ده طبعاً الناس قليلة فيه،

والبيت ده فيه إيه؟ ثلاثة، والثلاثة صبيان

إخوات.

طبعاً فتحت الباب ده لقيت الأكل، وفتحت

الباب ده لقيت الشراب، وفتحت الباب ده

لقيت السمعة^(١٣) والبصل، وكل حاجة.

رينا راد لها الستر، وهى كويسة ويت

ناس ويت حلال، قامت طبخت، وغرفت،

وغسلت، ونضفت المكان. قالت طب يا ربى

استخبي ازاي من صحبات^(١٤) البيت ده؟

طيب يا ربى، انت صاحب البصر، فطلع

لها بعد كده جن، اللى نقول عليه عفركوش.

قال لها شبيك لبيك، عبدك وبين إديكى.

قال له بس^(١٥) تفتح زى طاقة أدخل

جواها.

راحت مفتوحة، راحت داخلة جواها،

وقافلة على نفسها.

فى العبد، وفضلت تضرب وتضرب، قال لها
أنا ما أقدرش أعمل حاجة فى ستى. ستى
الصغيرة ما أقدرش أعمل فيها حاجة،
فسيبتها.

فجات واحدة عجرية، اللى بتضرب
الرمل، وتقول غازية وأضرب الرمل، غازية
واضرب الرمل، فاللى تطلع لها (٢٧) بخمسة،
بعشر قروش. وفيه مثل بيقول لك إيه؟ خد
من عبد الله واتكل على الله. فجات أم
حب الرمان وقالت لها أما أقولك إيه يا
ختى (٢٨).

قالت لها أيوه.

قالت لها أنا ليا بت اسمها حب الرمان،
والبت دى فى النجع التانى.

قالت لها طب والمطلوب منى؟

قالت لها عايزاكى تجيب لى خبر
عنها (٢٩).

قالت طيب.

طبعا اديتها مواصفاتها، واديت لها
طولها، وحلاوتها وجمالها. ففضلت ماشية.
لحد ما مكنت منها (٣٠) لقيتها قاعدة فى
حالتها.

قالت لها مالك يا بتى؟

قالت ماليش يا خالتى.

قالت لها ما قريتيش تتجوزى؟

قالت لها يا خالتى أنا مش تهجوز.

طبعا فضلت وراها، وهاتك لمالك إيه؟
ظهرت لها إنها حب الرمان (٣١)، لما ظهرت
لها حب الرمان، قالت لها بصى يا حب
الرمان.

طبعا جم (٣٢) الثلاث إخوات، جم الغيط،
سارحين بيشتغلوا، كل يوم يجيو، اللى يجيب
الميات (٣٣)، واللى يجيب العشات (٣٤)، واللى
يجيب الطيخات (٣٥)، ويتخانقوا، وانت ما
عملت، وانت ما عملتش. دول فتحوا الباب،
لقبو اللهم صلى ع النبى، البيت نضيف،
والحاجة معمولة، والأكل معمول، ومحطوط
على جنب، إيه ده؟ إيه ده؟!

نط واد فيهم كده، فيه شىء لله، طب
أنا أقولكم يا جماعة، يمكن ملكة (٣٦) البيت
عملت لنا الحكاية دى، يا ملكة البيت اطلعى
لنا. راحت طالعة ليهم حب الرمان.

حب الرمان طبعا جميلة، جلى الله ما
خلق فيها، إيه ده (٣٧)؟ ده يقول أخذها
أنا (٣٨)، وده يقول أخذها أنا. الصغير فيهم
قال لهم بس. قالو إيه؟ قالهم شكراً جزيلاً،
حياخذ أخته، سمعتو عن حد قبل كده خد
أخته؟!

قالو أختنا؟! أبونا ما خلفلناش (٣٩)
أخوات.

قال بس سبحان الله وتعالى ربنا خلف
لكم (٤٠) أخوات.

راح قام على حيله. قال لهم إيه؟ قال لهم
دى أختكم هتعيش معاكم.

قالو ماشى.

المهم عاشو فى سعادة، تضبخ لهم،
وتغسل لهم، وتوضب (٤١) لهم اللقمة.

أمها ما سبتهاش فى حالها، فضلت
تس، تس وراها، وعرفت إيه؟ إنها شريت
دم الغراب. وبidal (٤٢) ما هى حلوة شوية،
بقت غراب، وتقول كاك كاك. راحت ضاربة

قالت لها نعم

قالت لها افتحى بك (٣٢)

راحت فاتحه بها، راحت مسقطا لها
اللمونة (٣٣)، راحت اللمونة واقفة فى زورها.

طبعاً الفجرية طارت لامها، وتقولها ده
حصل. موتتها يعنى.

تعبت حب الرمان، وإخواتها حواليتها
بيكو، يقول يا ولاد دى أختنا، وبيكو
حواليها، فضلو بيكو بيكو، لما واحد
معدى واد حلال. قال لها طيب واللى يطيبها
لكم (٣٤)؟

قال اللى يقول عليه ياخده.

قال نع (٣٥). بس هو مش عايز يقول

على حاجة

أمال هيقول على إيه؟

قال أتجوزها.

تتجوزها؟! تتجوزها ازاي؟!

المهم قالو نشرط عليك شرط

قال اشرطو

قالو تتجوزها وتقعّد معانا

قال يا سلام، أقعد معاكم.

راح مميلها (٣٦)، راح ضاربها لُكمية (٣٧)

كده من ورا (كخ) (٣٨)، ولُكمية كده من

قدام، راحت كاخة اللمونة (٣٩): كخت اللمونة

فاقت (٤٠).

طبعاً الأخ الكريم اللى كخفها اللمونة،

قرا الفاتحة، وجاب المأذون، وجاب الذهب،

وقامو الأفراح والليالى الملاح.

وما تكون طاقتى مخرومة، كنت ماليتها

لك مبرومة.

وما يكون حجرى جديد، كنت ماليتك لك

فريك.

وتوتة توتة، خلصت الحدوتة.



الهوامش :

- (*) الرواية : محاسن محمد أحمد
من مواليد مركز أبلوب، محافظة أسيوط.
- (١) تمطينا.
(٢) تبارك الله أحسن الخالقين.
(٣) ملازم لها.
(٤) جاءت وأنت.
(٥) تقصد تصغير عمر.
(٦) نادى.
(٧) يتبع أوامرهما.
(٨) أمسأته المطلقة.
(٩) المطرأة.
(١٠) أعطت له.
(١١) زجاجة.
(١٢) وصلت.
(١٣) الثمن.
(١٤) أصحاب.
(١٥) فقط.
(١٦) جاءوا.
(١٧) المياه.
(١٨) الخبز.
(١٩) الطيب.
- (٢٠) يقصد ملاك البيت.
(٢١) ما هذا.
(٢٢) أرى أفزوجه.
(٢٣) لم يترك، أو لم يذهب بذات.
(٢٤) ترك لهم، أو أرسل لهم.
(٢٥) تعد لهم.
(٢٦) بدلا من.
(٢٧) تمطينها.
(٢٨) يا أختي.
(٢٩) ثأنى لى بخير عنها.
(٣٠) تمكنت منها، تقصد وجدتها.
(٣١) تبيت أنها حب الزمان.
(٣٢) تمك.
(٣٣) ألقت بالليمونة.
(٣٤) يعالجهما لكم.
(٣٥) لا.
(٣٦) أمالها.
(٣٧) ضربة بقبضة اليد.
(٣٨) صوت خروج الليمونة.
(٣٩) خرجت الليمونة من فمها.
(٤٠) أفاقت.





الألعاب الشعبية فى قرية الشيخ زين الدين

طهطا - سوهاج

جمع وتدوين

محمود عبد الحميد

شرق النيل، كل هذه العوامل تؤثر فى طبيعة وعادات وألعاب القرية.

فلو نظرنا مثلاً إلى قرية الشيخ زين الدين، وهى قرية من قرى محافظة سوهاج تقع فى مدينة طهطا من الجانب الغربى للنيل، فإننا سوف نجد أن لها ألعاباً غريبة وقديمة تعبر بها عن طبيعة موقعها.

وقبل أن نسرّد الألعاب لابد أن نشير إلى ماهية الألعاب الشعبية وسبب نشأتها.

فى نظرى أن الألعاب الشعبية هى ما تعارف عليها قوم بأعينهم وعلى طريقة لعبها، وتختلف من مكان إلى مكان ومن بيئة إلى أخرى.

وأما السبب الذى أدى إلى نشأة الألعاب الشعبية هو وقت الفراغ الذى يعيشون فيه بعد أداء عملهم طوال اليوم واحتياجهم للسمر والترفيه.

تدور الأيام ويصبح الحاضر ماضياً والماضى إن لم يحافظ عليه فإنه سوف يندثر كما تندثر أشياء كثيرة، ولا يعرف لها أى شىء أو أية ذكرى تشير إليها. ومن القديم الذى لابد أن نحافظ عليه ألا وهو: ألعابنا الشعبية التى ملأت الكون والدنيا بهجة وجمالاً، وكانت سمرًا للذين يعانون من تعب طوال اليوم فى الحقول، ويعد الغروب يتجمعون فى ساحاتهم التى تسمى «بالربهة»، حيث يتسامر كل منهم بالألعاب التى يميل إليها. فحق لنا وحق لهم أن نحافظ على تراثهم الشعبى من الاندثار والضياح فى غياهب الزمن، وهذه الألعاب من عادات أهل الصعيد وعادات أهل الصعيد كثيرة لا تعد ولا تحصى ولكل قرية عاداتها التى تحافظ عليها، وألعابها التى تنفرد بها وتختلف باختلاف المكان وطبيعته سواء كانت زراعية أو صحراوية، غرب النيل أو

الألعاب الشعبية :

١ - دارت :

اتزلزلت ما اتزلزلت يا بطيخ مثلاً أو يا شمام أو يا بطاطس، أو أية حاجة، فيسقف أحد الأشخاص الذين يركبون على يديه، فيسأل رئيس الفريق الذى معه اللعبة رئيس الفريق الآخر المعصوية عينيه: من هو البطيخ؟ أى الذى سقف على يديه، فإذا كانت الإجابة صواب فإن لاعبي الفريق الذى معه اللعبة «ينخون» وتتبدل الأدوار، وإذا كانت خطأ فتسمى الأسماء مرة أخرى وتعاد اللعبة من جديد، حتى يعاد تبادل الأدوار أى الوقوع فى الخطأ.

٣ - عنكب :

تتكون من فريقين: فريق «ينخ»، ويُشكِّكون أيديهم فى أيدي بعضهم، فى طابور واحد وراء بعضهم، والفريق الذى معه اللعبة يخرج أول لاعبيه ويقوم بالوثوب فوق مقدمة أول لاعب من لاعبي الفريق الآخر الذى أفراد «ينخون»، وهكذا بقية الفريق، فإذا لم يستطع أحد اللاعبين الوثوب ووقع على الأرض أو لمس الأرض خسر الفريق التابع له اللعبة، وكسب الآخر، وتبدل الأدوار، وعندما يكتمل وثوب كل الفريق دون أن يقع أحد اللاعبين، يقول رئيس الفريق لرئيس الفريق الآخر: على اليمين ولا على الشمال؟ أى أنزل على اليمين وأحجل على اليمين ولا على الشمال فإذا قال له: على اليمين ينزل برجله اليمنى على الأرض ويحجل برجله اليسرى على مسافة محددة مسبقاً، وهكذا كل الأشخاص، وإذا لم يستطع أحد الأفراد أن ينزل كما قال له على اليمين فنزل على اليسار أو العكس

تتكون من مجموعة من اللاعبين الأقوياء ٧ أو ٨، ويضربون القرعة فيما بينهم على من ينزل فى النّص، والذى تأتى عليه القرعة «يا ويله يا سواد ليله، يقعد على الأرض فى حدود دائرة، ويضع أسفله كل متاع اللاعبين، أما باقى الأفراد يقومون بالدوران حوله، والتقاط ذلك المتاع القطعة تلو الأخرى، وهم يضربونه بالشيلان أو الحبال، وعندما يتم أخذ كل المتاع الموجود من أسفله، ينهالون عليه ضرباً بكل ما أوتوا من قوة، وأحياناً كثيرة يسيل الدم من جسمه، وتنتهى اللعبة وتعاد الكرة من جديد بعمل قرعة أخرى، على من ترسى عليه من اللاعبين فيجلس فى المنتصف.

٢ - الزلزلت :

تتكون من عدة أفراد ينقسمون إلى فريقين كل فريق يرأسه أحد الأشخاص، ويضربون القرعة فيما بينهم، على من منهم، «ينخ أو يطاطى، أى ينحنى والفريق الآخر يركب على ظهره، وعندما تقع القرعة على الفريق الذى سوف «ينخ»، يقوم رئيس الفريق الآخر بتسمية فريقه كل لاعب له اسم مختلف عن الآخر، ويقوم كل لاعب من لاعبي الفريق الذى معه اللعب بالركوب فوق أحد أفراد الفريق الآخر، ويقوم رئيس الفريق الذى معه اللعب بتغميض رئيس الفريق الآخر الذى أفراد «ينخون»، ويقول رئيس الفريق الذى معه اللعبة :

يخسر هذا الفريق «اللعبة»، وينخون أى
ينحنون ويركب الفريق الآخر اللعبة وهكذا..
٤ - الدنكو:

وتتكون من فريق واحد من أفراد عدة،
ويضربون القرعة فيما بينهم على من «ينخ»،
منهم، ويقوم أحد الأفراد ويرأس الباقين،
يقوم بالوثوب «النط» من فوق الشاب
«الناخ»، ويقوم باقى الأفراد بالنط المتتابع
وراءه؛ فإذا لمس أحد الأشخاص ظهره أو
رأسه أو شيء منه، سقط هو وحده وعليه
أن «ينخ» بدلاً من الفرد «الناخ»، وتبدأ
اللعبة من جديد، أما إذا لم يسقط أحد
اللاعبين يأتى دور آخر وهو «الدبة»، وهو
ضرب كلتا الكتفين على ظهر الشاب الناخ
بقوة، وهم ينطون عليه أى يثبون عليه،
ومن ينس أن يدب عليه بقوة أى يضربه
بقوة ينزل مكانه أى «ينخ» مكانه، ثم إذا
مرت هذه «الدبة»، ولم يسقط أحد يأتى بعدها
دور آخر هو «الحفة»، وهو أن يقوم أفراد
اللاعبين بالنط من على الشاب «الناخ»،
وهم يحفون ظهره أى يريح نفسه عليه
ترييحة خفيفة وهو ينط من فوقه، فإذا لم
يفعل ذلك سقط مكانه، أما إذا مرّ هذا الدور
ولم يسقط أحد من اللاعبين، يأتى الدور
التابع له وهو أن يجلس هذا الفرد الناخ
على ركبتيه ويديه ويمرّ واحداً تلو الآخر
من فوقه وهم يزحفون، وعندما تصل أرجلهم
وتثبت على ظهره يقولون له واحداً واحداً:
بالجوز ولاً بالفرد أى تضربك على ظهرك
بالجوز ولاً بالفرد بالرجلين ولاً بالرجل
وعليه أن يختار ما يشاء برجل واحدة أو

اثنين، فيرفعون أرجلهم ويضربونه ضرباً
شديداً، وإذا لم يفعل ذلك كما طلب منه ينزل
مكانه على الأرض أى «ينخ» مكانه، أو فعل
العكس بأن قال له: فرد فضربه بالجوز،
نزل أيضاً فى مكانه على الأرض، فإذا مرت
اللعبة بأدوارها ولم ينزل أحد أى لم يقع
أحد، تعاد اللعبة مرة أخرى على نفس هذا
الفرد الناخ.

٥ - أول .. وحول:

تتكون من فريق واحد، يضربون القرعة
فيما بينهم على من يبدأ اللعبة، ويقف بجوار
قالب الطوب المنصوب عليه صفيحة، ويمسك
بيده كرة صغيرة من القماش الملفوف الذى
يوضع داخل فردة شراب، ويمسك اللاعب
بيده الكرة ويقذفها إلى أعلى ثم يعود
ويضربها بيده إلى أبعد ما يمكنه، وكلما كان
الامتداد أبعد كانت المهمة أو اللعبة صعبة؛
لأن الفرد الآخر من الفريق الثانى يصعب
عليه التتشين على قالب الطوب أو الصفيحة
كلما ابتعدت المسافة، وهو يقذف الكرة
يقول: أول .. والفريق من وراءه يقول:
حول .. فإذا قذف الكرة ولم يقل له حول
يعاد القذف مرة أخرى، أما إذا تلقى أحد
لاعبى الفريق الآخر الكرة تنتهى اللعبة
لصالحهم ويبدأ الدور الذى يليه، وهو:
«أول بيد» فيرد عليه «عبيد»

ويكون اللاعب فى وضع يعطى فيه
ظهره للجمهور ووجهه للاعبين، ويبدأ بقذف
الكرة إلى مسافة بعيدة ويتكرر نفس ما
حدث.

وعندما يقول: «أول رجله» يرد عليه
اللاعبون «أنت حجلة» يقوم اللاعب ويقذف
الكرة هذه المرة بقدمه.

فإذا لم يقف اللاعب ولم يقف أحد بدلاً
منه تعاد اللعبة مرة أخرى بنفس الأدوار
السابقة.

٦ - السباعوية:

وهي تتكون من سبع شقات أو طباطيب
ومجموعة من اللاعبين يقومون في البداية
بعمل قرعة فيما بينهم على من يقف بجانب
السبع شقات أو الطباطيب هذه، «والطباطيب
هي بعض أجزاء المقارص المتكونة من براز
البهائم، فيقومون برص السبع طباطيب فوق
بعضها، والباقي يقف على بعد مسافة
يحدونها من قبل، ثم يتناوبون القذف
بالكرة، لتصيب السبع شقات أو الطباطيب؛
فإذا لم يستطع الأول أن يوقعهم يأخذ الثاني
الدور؛ فإن لم يستطع يأخذ الثالث الدور...
وهكذا، فإذا أصاب أحدهم الشقات ووقعت
على الأرض، قام اللاعب الذي يقف بجانبها
ويأخذ الكرة ويجري وراء الفريق بأكملة،
محاولاً إصابة أحدهم، وإذا أصاب أحدهم
وقف هذا اللاعب بدلاً منه بجانب السبع
شقات؛ وإذا لم يستطع أن يصيب أحداً
منهم، واستطاع أحد الفريقين أن يرص
السبع شقات مرة أخرى فوق بعضها فاز
فريقه وتعاد اللعبة من جديد، أما إذا لم
يستطع لاعب الفريق الآخر رص الشقات؛
وقام هو وضرب أحدهم بالكرة وقع هذا الذي
ضرب ويقوم بدوره هو أي يقف بجوار
الشقات أو الطباطيب.

«ثاني بيده» فيرد عليه أيضاً «عبيد» ويبدأ
يقذف الكرة ويتكرر نفس ما حدث.

فإذا لم يقف يأتي الدور الذي بعده:
«أول بيدين» فيردون عليه ويقولون
«عبيدين»

ويقذف الكرة ويحدث نفس ما حدث
«ثاني بيدين» فيردون «عبيدين»

ويحدث نفس ما حدث ثم يأتي الدور
التالي:

«أول كعكة»، ويرد الفريق ويقول: «أنت
معكو».

وفيه اللاعب يرفع قدمه اليمنى، ثم
يقذف الكرة من أسفلها إلى أعلى ويضربها
بيده اليمنى.

«أول ودنه» فيردون عليه «حد له»
ويضع يده اليسرى على أذنه اليمنى
واليمنى تمر من تحت يده اليسرى وبها
الكرة، فيقذف الكرة إلى أعلى ويضربها بيده
اليمنى ويتكرر الدور مرة أخرى
«ثاني ودنه» ويقول له «حد له»

فإذا انتهى هذا الدور يقوم اللاعب الذي
يمسك بالكرة ويقول:

«أول خره» فيردون عليه ويقولون «أنت
مره» أثناء قوله ذلك يقوم يرفع قدمه
اليمنى ويدخل يده من أسفلها ويقذف الكرة
لأعلى ثم يضربها إلى الأمام بأقصى قوة
ممكنة، وكذلك يقول اللاعب:

«ثاني خره» فيقولون له «أنت مره»
ويتكرر نفس ما حدث.

مكون من فردين، ويضربون القرعة فيما بينهما على من ينزل في الوسط، يقف أحد الفريقين، وهو الذي جاءت عليه القرعة في الوسط، ويقوم الفريق الآخر بقذف الكرة عليهما، فإذا أصابت الكرة أحد لاعبي الفريق المنافس، ينزل هذا الفريق في الوسط، والفريق الآخر يقف على الجانبين، ويقذفهما بالكرة فإذا لم تصبهما الكرة سارع اللاعبان إلى الجانب الآخر، فيقذف اللاعب الآخر من الفريق المضاد بالكرة عليهما فإذا تلقاها أحدهما انتهت اللعبة بالفوز وتحسب نقطة. وتبدأ لعبة جديدة.

٩ - عسكر وحرامية :

تتكون من فريقين يضربون القرعة فيما بينهما على من يصبح «عسكر» ومن يصبح «حرامية»، ويقوم الحرامية بالاختفاء في أماكن بعيدة عن العسكر ويقوم العسكر بالبحث عن الحرامية في كل مكان، فإذا قبض أحد العساكر على أحد الحرامية وضعه في جواره في مكان محدد يسمى «الريد»؛ فإذا جاء أي من الحرامية ووقف على «الريد» يكون آمن، وإذا «ريد» الجميع ولم يستطع العسكر أن يقبضوا عليهم، حُسمت اللعبة لصالح الحرامية وتعاد اللعبة لتبدأ من جديد.

تقوم على خمسة لاعبين، يعملون مربعا على الأرض، ويضعون على كل زاوية أو ركن من أركان المربع طوبة (قالب)، وطوبة أخرى توضع في المنتصف، ويقف كل لاعب على طوبة، قبل ذلك تضرب القرعة على من يقف في نصف المربع، ومن تقع عليه القرعة يقف على ذلك القالب، ثم يأخذ كل لاعب وضع الاستعداد المناسب له، في البداية اللاعب الذي في الركن ليس له الحق في أن يتحرك، أما لاعب الوسط فهو الذي له الحق في أن يتحرك نحوهم واحداً واحداً ومن حق كل لاعب من هؤلاء أن يضربه «بالشلوت»، أو يتركه ويعفو عنه، وبعد أن يمر لاعب الوسط على الأربعة لاعبين، يعود ويقف مكانه في الوسط ويقول: «الدنكلت»، فيسارع كل واحد من أفراد الفريق أن يترك مكانه ويذهب إلى مكان آخر، وإذا تبدلت الأماكن وتأخر أحد اللاعبين ولم يستطع أن يجد له مكاناً على أطراف المربع ليقف عليه وقع، وعليه أن يبدل لاعب الوسط ويقف على الطوبة التي في منتصف المربع، وتعاد اللعبة مرة أخرى.

٨ - صيادين السمك :

تتكون من أربعة أفراد وكرة صغيرة من القماش، وينقسمون إلى فريقين كل فريق



Egyptians. Throughout the ages, it assumed different shapes such as the shovel shape, the ladle shape, the curved shape, the crescent shape, the boat shape, the carried boat shape and the angular shape. The instrument was refined by ancient Egyptians particularly during the reign of the twentieth dynasty.

The tomb of Ramses III is a living testimony of this development. The harp had a very important role to play in religious music and at the houses of the gentry. During the middle kingdom the harp turned into a funeral art where harp players appeared at the immolation banquets and at funeral drawings.

The file ends with an article by Fathi AL Khamisy about "The Practical Museum of Folk Music." AL Khamisy dreams of setting up a museum for studying folk music in an effective and specialized manner. Such a museum is expected to comprise three departments for singing, playing and composition. The three departments would be the backbone of such a museum. AL Khamisy sees no discrepancy between such a museum and the already established Higher Institute for Folk Arts.

Nabil Farag continues his journey into the memory of folklore and presents his third contribution concerning playwright Alfred Frag. Farag's contribution was not confined to drawing inspiration from folklore in his dramatic works but includes his collection and editing of folkloric material in the light of what he considered as aesthetic aspects and of his understanding of the tolerant Egyptian spirit. Among the most prominent folkloric material collected by Farag is his collection of fishermen's songs at Abou Qir. He published these songs at AL Gamhouria Newspaper in April, 1956 under the title "Songs of The Seashore".

At AL Founoun AL Shaabia library section, we offer two topics. The first topic comprises a critical vision of Mohamed Omran's "Egyptian Gypsy Music" by Ahmad Taha who discusses the various hypotheses and findings proposed by Omran in his book. The second topic comprises four articles published at the press concerning The Third National Conference of Folk Arts. These articles are published again in AL Founoun AL Shaabia.

At the section of folkloric material collected from the social and cultural files, this issue comprises three topics. The first topic contains a number of pilgrimage songs at the village of Sahel Tahta, Sohag governorate collected and documented by Ahmed Al Leithy who referred to the meaning of difficult vocabulary. The second topic is based on a folk tale called Hab AL Roman (Pomegranate Seeds) collected and documented by Medhat Sawfwat Mahfouz from the centre of Abnoub, Assiout governorate. The third topic is a description of folk games at the village of Sheik Zein Eddin, the centre of Tahta, Sohag governorate. The field collector mentions their various names and the rules of each game.

The editorial board apologizes to its readers for the delay in the publication of issue no. 72 and its merger with issue no: 73 due to unintentional external circumstances and hopes to publish next issues at due times. The board also thanks the readers to whom alone the magazine owes its existence.

The Editorial Board

Translated By:

Mohamed Bahnasy

dominated Algeria for one hundred thirty years. Folk verse acted as a protector of Algerian values side by side with mosques and civil society institutions. The folk text, as the writer maintains while citing Abdel Hamid Bouraïo, undertook to depict the deteriorating status quo and suggested means of protest against current social reality and instigated people to resist occupation and to stand firm in the face of colonial challenges and to affirm the values based on national identity.

Susan Al Said presents a study entitled "Celebrating the Prophet's Birthday At Siwa Oasis". In this Oasis, she maintains, the celebration assumes a different form from such places as Cairo and the Delta. The main part in this celebration is performed by sufi sects and particularly by AL Senousia sect. Al Said starts her study by a discussion of the various sects in this Oasis both in the past and at present. She then discusses the Arousia sect which is a sub-division of the Shazlia sect which originated in Mecca and has its centre is the mosque of Sultan in Siwa. She then tackles the Shazlia Madania sect which appeared in the nineteenth century and competed with the Senousia sect. The study also tackles the stages of affiliation with the Madania sect such as repentance, obedience, inner strife, learning the name, Zikr, contemplation and illumination. The study ends with a description of the celebration rites by the various sufi sects which are held in the different mosques at the Oasis.

This issue contains a special file about folk music and musical instruments. The file starts with Atef Emam Fahmi's research which aims to explore the prominent role played by the reed pipe in Islamic music. The reed pipe is the sole musical instrument which retained its components since Ancient Egyptian civilization up till now. Such instrument

played a great role in ancient Egyptian singing. At modern times, it usually accompanies religious and Islamic music in Egypt. As such, this role can be regarded as a natural development of the role such an instrument played in ancient civilizations. The reed pipe is thus the oldest musical instrument ever known by man since it is closely associated with religious beliefs. It was discovered on ancient Greek walls and on Greek urns. It was also engraved on Indian and African monuments. The reed pipe flourishes in the regions where natural phenomena play a chief role such as in rural, nomadic and desert regions. With his sweet melancholy voice, the piper disrupts the solemn stillness of Nature. Some describe this instruments as the heaven issuing from earth and conversing at clear nights with the stillness of roving stars. That is why such instrument is associated with religious singing and mysticism. The research worker also offered an accurate description of the pipe as an instrument made either of reed or wood blown at the edge by the piper.

In a similar study about Tanboura (the mandolin) and Semsimia (a string instrument). He distinguishes between these two Egyptian instruments and argues that the second instrument was a development of the first .

The study then outlines the ten main differences between the two instruments and describes in detail the various uses of each instrument. The study also refers to the famous players of each instrument and their viewpoints and its relationship with dancing particularly the dama Art.

In her study "Music and The Musical Faculty". Maather Ibrahim Abou Eish discusses the harp instrument which is associated with majesty, sacredness and grandeur. The harp is the first string instrument to be invented by the ancient



This Issue

On the occasion of the declaration of Algeria as the capital of Arabic Culture for the year 2007, AL Founon AL Shaabia publishes two studies about Algerian folk verse by way of confirmation of Algeria's Arabic identity and its originality. It should be noted, however, that folk verse in Algerian studies applies to individual modern creative verse written in colloquial Algerian Arabic as well as collective Oral verse. Aly Bonoir's study "An Approach to The Language of Folk Verse" aims to explore the linguistic features in the area of Bou Saada in Algeria through a study of the language of folk poems written in the dialect of this region. Bonoir outlines the linguistic features of the folk poems exhibiting its dialect. He studies the different forms which AL hamza assumes such as addition, deletion and substitution. He also outlines the different forms which other letters assume. He casts light on the different uses of articles, similitude markers and their derivatives, interrogative, genitive and pronouns. He then discusses linguistic usages in the Bou Saada dialect and their significance in standard Arabic and also sheds light on loan words in Algerian Arabic and language functions and offers an informative analysis of the aesthetic

aspects of folk verse in Bou Saada and the various devices folk poets resort to in order to create imagery.

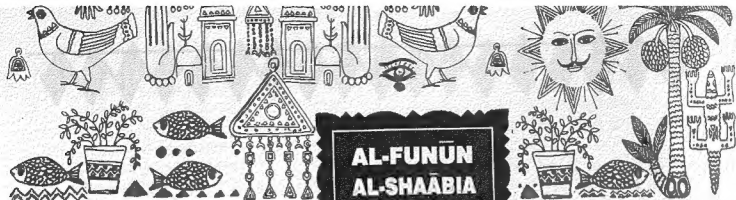
The second study is entitled "Algerian Folk verse; Beginnings and Stages of Development". In this study, ALgerian research - worker Ahmad Kanshouba traces the earliest signs of Algerian folk verse which started with Bani Helal of Morroco. Such tribes contributed to the Arabization of Morroco during the reign of the Mowahadi state through conveying cultural, poetic, narrative and oral arts to Morroca. This had its impact of on the Amazigi dialect which spread all over the country. We owe to Ibn Khaldoun our knowledge of Hilali verse which he collected during the fifteenth Hegrite century. Ibn Khaldoun defended solecistic verse and showed its social and cultural value in ALgeria. The researcher cites specimens of Algerian established folk poets whose poetry coincided with important phases in Algerian history since the sixth century A.D. till the Algerian independence. Folk poets in Algeria assumed the role of historians and registered historical and social events while outlining their psychological dimensions. They also called for resistance against French occupation which

AL-FUNUN
AL-SANA'IN
AL-FUNUN

١٩٦١
١٩٦١ - ١٩٦٢

١٩٦١ - ١٩٦٢
١٩٦١ - ١٩٦٢





**AL-FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE**

**No: 72 / 73,
October 2006 - March 2007**

*A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
Abdel-Hamid Yunis, in January 1965
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif*

*Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary*

*Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief*

Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby

Editorial Secretary

Mohammed. H. Abdel-Hafiz

Editorial Board

Ahmad Abo Zeid

Ahmed Shams Eddin El-Hagagy

Asa'ad Nadim

Abdel-Hamid Hawass

Abdel Rahman El-Shaf'ey

Esmat Yehia

Mohammed. M. El-Gohary

Mostafa El-Razaz

Nawal El-Messiry



AL - FINIA

AL - STABIA

FOLK - LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب
خمس جنيحات